



HAL
open science

Postérité du modèle zolien aux États-Unis entre 1876 et 1903

Élise Cantiran

► **To cite this version:**

Élise Cantiran. Postérité du modèle zolien aux États-Unis entre 1876 et 1903. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2021. Français. NNT : 2021PA030017 . tel-03572352

HAL Id: tel-03572352

<https://theses.hal.science/tel-03572352>

Submitted on 14 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 120 : école doctorale de littérature française et comparée
CRP 19 : Centre de recherche sur les poétiques du XIX^e siècle

Thèse de doctorat en Lettres

Élise CANTIRAN

POSTÉRITÉ DU MODÈLE ZOLIEN AUX ÉTATS-UNIS ENTRE 1876 ET 1903

Thèse dirigée par
Éléonore REVERZY

Soutenue le 15 janvier 2021

Jury :

Mme Éléonore REVERZY (directrice de thèse) Professeure à l'Université Sorbonne
Nouvelle – Paris 3

M. Alain PAGÈS (président) Professeur émérite à l'Université Sorbonne Nouvelle –
Paris 3

M. Karl ZIEGER (rapporteur) Professeur à l'Université de Lille

M. Hans FÄRNLÖF (rapporteur) Maître de conférences à L'Université de Stockholm

Postérité du modèle zolien aux États-Unis entre 1876 et 1903

Résumé en français :

Donald Pizer estime que le mouvement littéraire du naturalisme est né de la confrontation du monde moderne et de l'Histoire des États-Unis en général. Le monde moderne capitaliste l'a emporté sur les contrées agricoles et esclavagistes du Sud, laissant place à un sentiment de rupture.

Les thèmes évoqués par Zola entrent alors en résonance avec les préoccupations des écrivains américains : ainsi, la réception les a conduit à modifier et à recréer leurs canons littéraires. L'auteur fascine d'abord par sa personne : son parcours rappelle à diverses reprises le « self-made man » américain. Si *L'Assommoir*, *Nana* ou encore *La Terre* déclenchent des réactions scandalisées, mettant notamment en cause la morale du texte, quelques journalistes défendent l'auteur, évoquant l'épicité de ses tableaux, la force de son écriture ainsi qu'un possible engagement social perceptible dans son œuvre.

C'est cette assimilation du modèle zolien, partielle et souvent partielle, que notre travail de thèse entend éclairer. Nous retrouvons des lignes directrices parfois similaires dans la censure des traducteurs et dans les sélections lors des créations de l'imaginaire zolien : l'épique, le déterminisme et l'aspect social se trouvent réinventés, tandis que les romances conservent une morale, notamment grâce aux sentiments amoureux féminins. Cette adaptation culturelle et la sélection qu'elle opère sur le modèle zolien permettent de redécouvrir l'auteur sous un autre angle : aux États-Unis, l'assimilation de son écriture littéraire a donné l'impulsion à de grands auteurs américains pour entrer dans une nouvelle forme de modernité.

Mots clés : naturalisme, Zola, déterminisme, littérature américaine, traductologie, méthode zolienne.

Posterity of the Zolian model in the United States between 1876 and 1903

Summary in English :

Donald Pizer believes that the naturalist literary movement was born from the confrontation between the modern world and the history of the United States in general. The modern capitalist world prevailed over the agricultural and slave lands of the South, leaving a feeling of rupture.

Zola's themes resonate with the concerns of American writers: thus, the reception has led them to modify and recreate their literary canons. The author attracts attention first because of his person : his career history reminds of the american « self-made man ». If *L'Assommoir*, *Nana* or *La Terre* triggered scandalized reactions, in particular questioning the morality of the text, some journalists defend the author, evoking the epic nature of his paintings, the strength of his writing as well as a possible commitment to social change.

It is this partial assimilation of the Zolian model that our thesis work intends to shed light on. We find similar guidelines in the censorship of translators and in the selection of criteria during the recreations of the Zolian imaginary: the epic, the determinism and the social aspect are reinvented, while the romances remain morally defensible, mainly due to the feminine feelings of love. This cultural adaptation and the selection done on the Zolian model make it possible to rediscover the author from another angle: in the United States, the assimilation of his literary writing gave the impetus to great American authors to enter a new form of modernity in their work.

Keywords: naturalism, Zola, determinism, American literature, translation studies, Zolian method.

Remerciements :

J'exprime toute ma gratitude à ma directrice de thèse, Éléonore Reverzy, pour son soutien, sa disponibilité et sa direction durant ce travail de recherche. Je remercie également Hans Färnlöf, Karl Zieger, et Alain Pagès pour avoir accepté de siéger dans mon jury. Je leur suis reconnaissante pour leurs conseils avisés, tout au long de ma thèse.

J'exprime également toute ma reconnaissance aux personnes qui m'ont guidé sur mon parcours, on répondu à mes questions de culture et de littérature, m'ont aidée à accéder à des ressources ou à traduire des textes de l'anglais : Solenn Thircuir, Michael Rosenfeld, Fred Poché, Denise Merkle de l'université de Moncton. Sébastien Roldan de l'UQAM, Guillaume McNeil Arteau de l'université Laval.

Je remercie particulièrement les spécialistes en littérature américaine d'avoir bien voulu me recevoir et m'apporter leurs précieux conseils : Eric Naïman, Madame Zhang, Mark Goble, Kent Puckett, Margot Szarke et Michael Kane de l'université de Berkeley, Philippe Met de l'université de Pennsylvanie et Katherine E. Manthorne de l'université de New York.

Ma gratitude envers ceux qui m'ont permis d'effectuer des recherches dans leurs archives, voire de me scanner des documents lorsque je ne pouvais me déplacer, est profonde. Je pense plus particulièrement à Brigitte Émile-Zola qui m'a reçue à de nombreuses reprises et a eu la générosité infinie de me prêter les lettres reçues par Zola des États-Unis, Jean-Sébastien Macke et le centre Zola, l'item CNRS, les archives de la BNF, Anne K. Barker et Felicity A. Dykas de l'université du Missouri, Regina Rush de l'université de Virginie, Robert Hirst et Melissa Martin des Mark Twain Papers, la Bancroft Library, Stacy Reardon de la Doe Library, le département d'archives de la New York Public Library, Isabel Turk de la Maine Historical Library à Portland, la Philadelphia Historical Library et les archives de l'université de Pennsylvanie.

Je suis également redevable aux organismes qui m'ont généreusement accordé un financement durant mes années de doctorat : les départements de littérature et IRCAV ainsi que l'aide à la mobilité internationale de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, mais aussi le département de littérature française de la New York University et l'équipe de l'item CNRS. Je remercie particulièrement Didier Aubert, Martine Zumello, Julia Champagnac, et Lou Courjan-Kompf de m'avoir aidée à obtenir deux bourses à l'université de Berkeley pour mes séjours d'étude en 2016 et 2017. Toute ma reconnaissance va à Colleen Lye et Dorothy J. Hale, toutes deux

professeures de littérature américaine à l'université de Berkeley : grâce à leur soutien, j'ai pu être acceptée dans le programme des « visiting scholars ». Elles m'ont par ailleurs guidée dans les archives de l'université et m'ont donné de précieux conseils lors de la rédaction de ma thèse. Je remercie également l'Éducation Nationale qui m'a accordé un congé de formation professionnelle en 2018/2019 pour me permettre de rédiger ma thèse.

Je tiens également à remercier les amis qui m'ont apporté du soutien durant cette période, en se montrant toujours disponibles et encourageants, et en m'hébergeant lors de séjours à Paris, Berkeley ou New-York : Solenn – Lucie – Sarielle – Guilaine – Delphine – Michael – Sascha – Lydia – Florianne – Céline – Danièle – Norman – Marie – Alexandre – Thibault – Aurélien – Maël – Jean – Daniel – Amine – Isabel – Sophie – Alain et Gisèle – Pauline et Ange – Catherine - Percy.

Enfin, je suis particulièrement reconnaissante envers Hortense Delair, pour ses efforts considérables de relecture. Ce travail a bénéficié de son large savoir, de son talent rhétorique et lexical. Elle a aussi été une véritable amie.

Je remercie mes parents et ma famille pour leur soutien sans faille et tout particulièrement mon père qui lui aussi a bien voulu relire et corriger ma thèse.

Sommaire

INTRODUCTION.....	10
PARTIE 1 : RÉCEPTION DU MODÈLE ZOLIEN.....	18
Chapitre 1 La personne de l'écrivain : une première approche de l'œuvre de Zola pour les Américains.....	28
I Zola : une personnalité marquée.....	30
1 Zola en tant que critique : l'affirmation du personnage public par l'éloge et le blâme.....	31
2 La persévérance de Zola : la force du travail, la fortune.....	38
a) Le travail.....	39
b) Le succès de Zola, sa fortune, son argent.....	43
3 L'intérêt des Américains pour le scandale et la vie personnelle de l'auteur : « Le Manifeste des Cinq », les relations de Zola, les candidatures à l'académie.....	49
a) « Le Manifeste des Cinq ».....	50
b) Les candidatures à l'Académie.....	51
c) La relation conflictuelle avec Brunetière : l'intérêt des Américains pour ce type de sujet.....	55
d) Rome : l'exemple d'une maladresse qui amusa les Américains.....	58
e) La psychologie de Zola.....	59
4 La rumeur du voyage en Amérique.....	60
II Zola : la défense de la modernité littéraire au XIXe siècle.....	63
1 La « réclame » autour de la science en littérature : la volonté de s'inscrire dans une démarche de modernité auprès du public	63
2 Les appels aux nouveaux auteurs pour former l'école naturaliste : la première lettre à la jeunesse, le discours aux étudiants.....	71
a) La lettre à la jeunesse de 1879.....	71
b) Le discours aux étudiants.....	75
Chapitre 2 De l'accusation d'immoralité à la grandeur sociale : l'importance de l'affaire Dreyfus	82
I La réception de Zola : immoralité ou grandeur sociale.....	83
1 Le respect de la morale : la littérature zolienne déclarée obscène.....	84
a) Les journaux littéraires.....	88
b) Le cas du <i>New York Times</i>	97
c) Les journaux dont l'implication quant à Zola a varié.....	100
d) Le cas de <i>The Catholic World</i>	104
2 Vision sociale de l'œuvre zolienne : une justification aux thématiques des romans.....	108
II L'affaire Dreyfus : la consécration du « héros » Zola.....	116
1 Étude de la controverse sur l'affaire : Dreyfus est-il coupable ?.....	117
2 La question politique : la honte de la France et le sursaut de fierté des Américains.....	122
3 La résolution du problème de morale : le rôle de justicier	124
4 Le Héros Zola : mythe, religion, persécution.....	126
5 La réévaluation de la production romanesque.....	132
6 La postérité littéraire de l'affaire Dreyfus : porosité entre réalité et fiction	135
7 La mort de Zola : la mise en valeur de l'affaire Dreyfus.....	139
Chapitre 3 Réception littéraire de Zola : une adhésion difficile.....	144
I Les personnages : de l'incompréhension à l'idéal de grandeur.....	147
1 Les personnages de <i>L'Assommoir</i> et leur réception : la création d'un malentendu.....	147
2 Les personnages des romans antérieurs à <i>L'Assommoir</i> et leur réception : la découverte des attaches mythiques et contemporaines de leurs constructions.....	154
3 Les personnages des romans dans les tomes contemporains de <i>L'Assommoir</i> : la remise	

en question du réalisme.....	164
4 L'analyse des personnages de romans après <i>Nana</i> et <i>Pot-Bouille</i> : vers une acceptation de l'épicité.....	168
5 Les <i>Trois Villes</i> et les <i>Évangiles</i> : des personnages analysés selon des critères littéraires.....	174
II Le scientifique et le réel : méthode naturaliste et influence de l'hérédité et des milieux....	180
1 L'hérédité : un déterminisme plutôt mal accepté.....	181
a) Une première approche des romans de Zola : l'hérédité passée sous silence.....	182
b) <i>Nana</i> et la reconnaissance de l'hérédité comme composante du récit.....	184
c) <i>La Joie de vivre</i> : le début d'une confrontation méthodique entre théorie et application.....	188
d) L'article de Sir Edwin Arnold : le rapprochement de l'hérédité avec une forme de drame.....	191
2 L'étude des milieux : des perceptions partagées.....	198
a) L'étude des milieux dans <i>L'Assommoir</i> : une analyse parasitée par la découverte d'un nouveau modèle.....	200
b) Les rapports entre les romans de Zola et la fiction.....	203
c) Le réalisme et le côté représentatif des descriptions zoliennes.....	205
d) La description au cœur du plan d'ensemble des <i>Rougon-Macquart</i>	209
e) La description : un attribut résolument positif de l'œuvre zolienne.....	211
PARTIE 2 : ÉTUDE DES TRADUCTIONS.....	221
Chapitre 1 La première traduction d'un Zola aux États-Unis : <i>Une page d'amour</i> par Mary Neal Sherwood.....	229
I Les divers choix en amont de la publication de <i>Helene : A Love Episode</i>	231
1 Mary Neal Sherwood.....	231
2 Le choix d' <i>Une page d'amour</i>	236
II La traduction d' <i>Une page d'amour</i> : paratexte, réceptions et jugements.....	238
1 Le paratexte.....	239
2 Réceptions diverses.....	239
3 Mary Neal Sherwood : une culture littéraire importante qui contredit la thèse des erreurs manifestes de traduction.....	241
a) Une traductrice qui connaît les <i>Rougon-Macquart</i>	242
b) Quelques erreurs de traduction : sont-elles volontaires ou involontaires ?.....	242
III L'analyse thématique et stylistique de la traduction d' <i>Une page d'amour</i>	245
1 La ligne directrice thématique de Mary Neal Sherwood.....	245
a) Un volonté de simplification.....	245
b) La conservation de la morale.....	249
2 La ligne directrice stylistique de Mary Neal Sherwood.....	259
Chapitre 2 La traduction des romans à scandale : <i>L'Assommoir</i> , <i>Nana</i> , <i>La Terre</i>	278
I Étude du paratexte : présentation du roman et de sa traduction.....	280
1 Les maisons d'édition et les traducteurs.....	281
a) George Washington Carleton et Edward Binsse.....	281
b) George D. Cox.....	283
2 Le dispositif paratextuel.....	283
3 Les préfaces.....	287
II Place des axes principaux de l'écriture zolienne dans les versions anglophones.....	300
1 L'étude des milieux : la prise de note, le vocabulaire technique.....	300
a) <i>L'Assommoir</i> : les techniques des blanchisseuses, les outils du zingueur, l'alambic.....	301
b) <i>Nana</i> : le lexique du théâtre.....	308
c) <i>La Terre</i> : le lexique de l'agriculture.....	310

2 L'hérédité, la science en littérature : étude du transfert.....	313
a) Le transfert de la science et de l'hérédité dans deux traductions de <i>L'Assommoir</i>	313
b) Transcription de l'aspect scientifique des romans zoliens par Mary Neal Sherwood et George D. Cox : l'évolution.....	319
3 Présence de la famille Rougon-Macquart à travers les romans à scandale.....	327
III Le transfert de la substance narrative.....	331
1 Le découpage en chapitres et son influence sur l'histoire.....	332
2 La construction des personnages et de leurs destinées.....	337
a) L'étude des milieux et son influence sur les personnages.....	337
b) Le discours indirect libre et l'argot.....	346
3 Étude de quelques extraits emblématiques.....	352
a) Le repas de Gervaise : un texte novateur.....	353
b) La mort de Fouan : un texte traduit malgré une moralité peu respectée.....	360
Chapitre 3 Les traductions appréciées de la critique : <i>L'Argent, Rome</i>	366
I Étude du paratexte.....	368
1 Les traducteurs.....	368
2 Les présentations des maisons d'édition.....	373
II La recherche de la vérité	375
1 Le lexique technique : le milieu décrit.....	376
2 Le lexique topographique : Paris et Rome.....	379
3 Le lexique médical : des problématiques de vocabulaire à la métaphore.....	384
III Le transfert narratif.....	389
1 Simplification globale de l'intrigue : le découpage en chapitres.....	389
2 Construction des personnages : des altérations plus subtiles.....	392
3 La censure : le discours indirect libre et l'argot.....	397
PARTIE 3 : ÉTUDE DE LA POSTÉRITÉ LITTÉRAIRE CHEZ LES AUTEURS AMÉRICAINS	410
.....	410
Chapitre 1 Henry James : un allié ambivalent de Zola.....	415
I Les rapports théoriques entre Zola et James.....	418
1 Un intérêt fluctuant.....	418
2 Une réflexion sur sa propre écriture : lien avec Zola.....	422
II Les rapports littéraires entre James et Zola.....	424
1 Les milieux mondains, l'intégration à un nouveau milieu	426
2 Figure du médecin	428
3 Des personnages féminins libres : Gertrude et Isabelle.....	431
III Les essais naturalistes.....	433
1 <i>Princess Casamassima</i> : un roman inspiré du modèle zolien.....	436
a) La réécriture des influences déterministes.....	438
b) Florent Quenu : un modèle pour Hyacinth Robinson ?.....	453
2 <i>The Bostonians</i> et <i>The Tragic Muse</i>	472
a) Première description d'Eugène et Basil : des personnages au haut potentiel malgré des débuts difficiles.....	476
b) La relation avec Clorinde et Verena : traitement du désir sexuel.....	482
Chapitre 2 Frank Norris : un auteur sensible à l'épicité de Zola.....	499
I Influence critique.....	502
1 Les rapports entre littérature et société : une vision de la modernité.....	504
2 La réflexion sur la place des États-Unis dans la littérature moderne.....	509
a) Un territoire nouveau pour une littérature nouvelle.....	509
b) Une école naturaliste américaine ?.....	513
3 Les rapports entre réalité et fiction.....	519

a) La rupture avec les anciens.....	519
b) Réflexion sur le réel.....	521
4 La réflexion sur Zola.....	522
II Le déterminisme et l'épicité.....	525
1 Le déterminisme.....	526
a) La documentation préalable.....	527
b) Influence héréditaire et influence des milieux : la construction des personnages.....	532
c) L'image de la déchéance.....	540
2 L'imaginaire norrissien.....	542
a) La romance et le drame	542
b) Destins tragiques au service d'un message social.....	546
c) Mise en abyme au service d'un chant épique idéaliste.....	550
III L'inspiration stylistique.....	554
1 Réécriture de la pulsion de meurtre.....	555
2 Réécriture des causes et conséquences sociales.....	559
3 Traitement du blé : des liens esthétiques.....	571
Chapitre 3 Un paysage des postérités littéraires.....	579
I Les marques du naturalisme : influences et document humain.....	592
1 L'étude du milieu social pauvre : le langage populaire.....	593
2 L'influence de l'hérédité et des milieux : l'exemple d'Edna.....	596
3 Un regard ambivalent sur la question sociale.....	600
II Le rapport de l'homme à la nature : un aspect symbolique du modèle zolien.....	603
1 Les forces de la nature : image de la philosophie déterministe	604
2 La nature : lieu symbolique du renouveau.....	606
III Images la morale et de la transgression dans les romans américains : une étude des personnages féminins.....	610
1 Oppressions et transgressions : invalidation de la morale séculaire.....	611
2 Nouvelles formes de morale et personnage féminin.....	614
CONCLUSION	624
Bibliographie.....	630
I Sources primaires	630
1 Œuvres.....	630
a) Zola	630
b) James Henry.....	634
c) Norris Frank.....	635
c) Crane Stephen, Twain Mark, Chopin Kate, London Jack, Dreiser Theodore.....	635
2 Traductions.....	635
II Sources secondaires.....	641
1 Ouvrages :.....	641
2 Articles.....	645
INDEX.....	663
I Noms de personnes (écrivains, traducteurs, éditeurs, personnages historiques).....	663
II Noms des romans principaux	664

INTRODUCTION

À l'heure de la mondialisation économique, politique et numérique, la question de la globalisation culturelle se pose. Un seul clic peut mettre en ligne un nouveau texte ; peu importe sa qualité, il pourra alors être diffusé et lu quasi instantanément. Cette globalisation a commencé avec le monde moderne et a franchi une étape cruciale lors de la révolution industrielle du XIX^e siècle, notamment grâce aux transports ferroviaires ou maritimes. Le télégraphe, avec la pose du câble sous marin transatlantique en 1866, facilite les moyens de communication. La diffusion des romans à travers le monde tend à multiplier les interprétations et regards sur l'œuvre. Ainsi, l'écrivain Émile Zola et le naturalisme qu'il a promu ont pu essaimer au-delà des simples frontières françaises.

En 1982, Yves Chevrel consacre un ouvrage à la popularisation du courant naturaliste au-delà des frontières françaises : *Le Naturalisme, étude d'un mouvement international*¹. Néanmoins, son étude concerne essentiellement l'Europe. Il cite notamment les premières traductions allemandes en 1880 et 1881, dont le succès est immédiat. Karl Zieger note un récent regain d'intérêt pour l'analyse de la diffusion du modèle, notamment en Allemagne : « C'est notamment sous l'impulsion d'Yves Chevrel, on le sait, que, depuis la fin des années 1970, les études de réception ont exploré celle de l'œuvre de Zola en Allemagne, en Suisse et en Autriche – aussi bien par la critique journalistique et universitaire que par les écrivains »². C'est porter un nouveau regard sur l'œuvre à explorer, et peut-être une nouvelle lecture de ses résonances, en associant avec la culture de destination. Cette dernière ne peut rester simple réceptrice : elle est critique, traductrice, puis éventuellement créatrice d'un modèle dont les échos ont pu sublimer certains angles jusque-là restés peu éclairés.

Néanmoins, les études se concentrent la plupart du temps sur le domaine européen, où l'exportation des romans zoliens a été facilitée par les transports terrestres. L'Angleterre serait restée un temps à l'écart, et aurait profité en même temps que les États-Unis de la dernière vague de diffusion du naturalisme, entre 1891 et 1895. Les œuvres de Zola, chef de file du naturalisme, auraient ainsi eu une répercussion plus que tardive sur la littérature outre Atlantique. Yves Chevrel note : « Mais les phénomènes naturalistes restent exclusivement à l'intérieur de ces frontières : les intermédiaires manquent encore, qui sachent faire connaître Dostoïevski ou Zola, hors de Russie et de France, respectivement. I. Tourneguiev, le Danois G. Brandes font bien des séjours en France à

1

CHEVREL Yves, *Le naturalisme, étude d'un mouvement littéraire international*, PUF, 1982, Paris.

² ZIEGER Karl, « La présence de Zola à l'étranger début XXI^e siècle. L'exemple de l'Allemagne et de l'Autriche », BARJONET (Aurélien), MACKÉ (Jean-Sébastien) (dir.), *Lire Zola au XXI^e siècle*, Classiques Garnier, Paris, 2018 p. 123.

ce moment là, mais n'ont pas encore commencé à jouer le rôle de relais qu'ils assureront autour des années 1875 »³. La postérité du modèle zolien aux États-Unis et son influence potentielle sur des auteurs américains serait donc tardive, et largement associée au naturalisme dans son ensemble.

Pourtant, le bateau à vapeur et les liens étroits entre les deux continents permettent déjà une circulation et la diffusion de modèles esthétiques. À partir de 1800, certains périodiques jouent un rôle de relais entre l'Europe et l'Amérique. C'est le cas par exemple du *Messenger franco-américain*, *Organe international de la France et de l'Amérique*, dont voici l'avant-propos : « en publiant *Le Messenger Franco-américain*, nous croyons remplir une lacune qui existe dans les relations de la France avec l'Amérique : relations chaque jour plus larges et plus intimes par la communauté de principes et d'intérêt qui rattache la France au nouveau Monde »⁴. Néanmoins, la vocation principale de cet organe reste avant tout économique. La rubrique *Chroniques parisiennes* de la semaine dont le ton est assez léger fait référence à quelques auteurs célèbres comme Balzac, Lamartine et Hugo, mais sans prise de parti. L'existence de ce journal confirme l'intérêt des Américains pour les auteurs français, qu'ils connaissent et apprécient. Tandis que les États-Unis développent leur propre littérature, essentielle à la création d'un sentiment national, les écrivains sont confrontés aux mouvements littéraires occidentaux.

Ainsi, dans le *Dictionary of Literary Biography*⁵, Donald Pizer et Earl N Harbert font état d'une quarantaine d'auteurs liés aux mouvements réalistes et naturalistes, dont un bon nombre a écrit du vivant de Zola. Ils auraient été inspirés par le réalisme notamment en raison des deux guerres qui ont secoué l'Amérique du Nord aux XVIII^e et XIX^e siècles : « La guerre civile n'a pas détruit le penchant de l'écrivain américain pour l'idéalisme moral, le mélodrame et le sentimental : elle a seulement conduit ces caractéristiques du haut victorianisme à des formes plus mixtes et à une expression plus indirecte »⁶. Selon Donald Pizer, c'est le contexte social avant toute influence littéraire européenne qui a fait émerger le naturalisme aux États-Unis. La philosophie de l'entre deux guerres a précipité le pays dans une remise en question à laquelle le naturalisme venait apporter des réponses. En effet, le Nord et son système économique ont gagné la guerre de

³ CHEVREL Yves, *Le naturalisme, étude d'un mouvement littéraire international*, op. cit, p. 40.

⁴ Bureau du messenger Franco-américain, *Le messenger Franco-américain*, « avant-propos », 21/03/1850, 1^{er} numéro, New York.

⁵ PIZER Donald et N HAUBERT Earl, *Dictionary of literary biography*, volume 12 : *American Realists and Naturalists*, edited by Donald Pizer et Earl N Harbert. 1982, Détroit, Michigan.

⁶ PIZER Donald « foreword », *Dictionary of literary biography*, volume 12 : *American Realists and Naturalists*, op. cit. p. IX.

The civil war did not destroy the American writer's penchant for moral idealism, melodrama and sentiment : its only drove these characteristics of high victorianism into more mixed forms and more indirect expression.

Note : afin de faciliter la compréhension, les citations théoriques en anglais seront disponibles en version originale en note et en traduction française dans le corps du texte. Nous faisons la traduction.

Sécession. Pizer explique : « Les éditeurs ont vu un besoin urgent ainsi qu'une opportunité rentable de documenter les nouveaux contextes sociaux – milieux urbains plus qu'ouvriers - et la façon dont les Américains s'adaptèrent aux chaînes de montage et aux diligences, aux lumières électriques et aux immeubles d'habitation »⁷. Dans le contexte de la révolution industrielle, le besoin d'une nouvelle philosophie de vie se faisait en effet très pressant. Berthoff voit dans l'émergence du réalisme une réaction plutôt ambivalente au monde moderne. Il pense que le mouvement manque d'unité : « Le grand événement collectif des lettres américaines au cours des années 1880 et 1890 a été l'avènement du "réalisme" comme norme dominante. Mais, comme le suggèrent les hypothèses qui précèdent ce chapitre, il s'agissait d'une norme particulièrement indéfinie. On peut dire plus facilement contre quels types d'écrits les nouveaux réalistes américains se révoltaient que ce qu'ils voulaient exactement créer »⁸. Le chercheur estime que le courant littéraire se trouve influencé par les romans français, évoquant Flaubert : « À la manière des causes et des mouvements aux États-Unis, la cause du réalisme est surtout une sommation à une large réforme morale préliminaire alors que, dans le réalisme français avec Flaubert et après, c'est autant cela qu'une recherche systématique, raisonnée et progressive des questions fondamentales de l'expression et de la forme, produisant dans son sillage de nouvelles expériences - symbolisme, naturalisme, expressionnisme, surréalisme - en succession continue et se nourrissant mutuellement »⁹. Le courant du naturalisme est bien souvent confondu avec le réalisme, si bien que Donald Pizer lui-même ne propose pas de distinction. Au contraire, il assimile les deux courants dans l'ensemble de son travail : « Il n'y avait ainsi pas de réalistes ou naturalistes "purs" fin dix-neuvième – et début vingtième dans l'écriture américaine »¹⁰. Il rappelle ainsi la réflexion de Colette Becker : « Réalisme. Naturalisme. Deux

⁷ PIZER Donald, *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism : Howells to London*, The Cambridge University Press, Cambridge, 1995, p. 33.

Editors saw an urgent need as well as profitable opportunity to document the new social contexts - the city more than the factory - and the way that Americans were adapting to assembly lines and horsecars, electric lights and apartment houses.

⁸ BERTHOFF Warner, « American realism : a grammar of motives » *The Ferment of Realism, American Literature, 1884-1919*, The Free Press, New York, 1965, p. 1.

The great collective event in American letters during the 1880s and 1890s was the securing of "realism" as the dominant standard of value. But, as the postulations preceding this chapter suggest, it was a peculiarly indefinite standard. One can more readily say what kinds of writings the new American realists were in revolt against than what exactly they wanted to create.

⁹ *Ibid.*, pp. 1-2.

In the way of causes and movements in the United States, the cause of realism appears more exclusively a summons to some broad preliminary moral reformation than, as in French realism with Flaubert and after, not only this but also a systematic searching out, reasoned and progressive, of fundamental issues of expression and form, producing in its wake new experiments - symbolism, naturalism, expressionism, surrealism - in continuous and mutually instructive succession.

¹⁰ PIZER Donald, « Introduction », *Dictionnaire of literary biography*, volume 12 : *American Realists and Naturalists*, op. cit., p. X.

There were thus not "pure" realists or naturalists in late nineteenth – and early twentieth-century

termes qu'il n'est pas aisé de distinguer et qui sont, le premier surtout, parmi les plus galvaudés de notre langue, la source de maints malentendus »¹¹. Dans l'ensemble, ce sont des termes interchangeables dans la production critique américaine. Lars Ahnebrink nous rappelle que ce manque de précision est également dû à une confusion de terminologie : « Dans le même temps, les écrivains et critiques américains employaient généralement les termes “réalisme” ou “nouveau réalisme” pour désigner le naturalisme français lors de ses débuts aux États-Unis. Cela a conduit à une confusion de la terminologie, qui, ne se limitant pas à ces deux décennies, a dans une certaine mesure persisté jusqu'à ce jour »¹².

D'autres ouvrages font débiter le mouvement naturaliste aux États Unis aux années 1890. C'est le cas de *The beginnings of naturalism in American Fictions : A study of the Works of Hamlin Garland, Stephen Crane and Frank Norris with special reference to some European Influences, 1891-1903*¹³. La préface de cette étude tend même vers une diffusion plus tardive : « Les chercheurs conviennent généralement que le naturalisme aux États-Unis a atteint son apogée lors des publications romanesques de Theodore Dreiser, dont le premier roman *Sister Carrie* (1900) est une œuvre typique du mouvement »¹⁴. Salvan estime que le mouvement est diffusé plus tôt, à la fin des années 1880 : « Dès 1888, des revues signalent la présence de ce naturalisme. Elles en attribuent l'origine à des influences européennes. Les traits principaux de ce mouvement sont : l'objectivité, la franchise, l'absence apparente de préjugés, la conscience de la qualité conventionnelle de la morale. Une philosophie déterministe ou fataliste est à la base de l'œuvre des naturalistes »¹⁵. Il évoque l'exportation d'un modèle européen, tandis que la majorité des études ne signale que vaguement le lien, expliquant généralement que le mouvement né des circonstances économiques et historiques. Une crise des valeurs s'associe *a priori* à la naissance d'œuvres naturalistes, à la toute fin du XIX^e siècle. À ce moment, si le terme « naturaliste » est encore peu usité et souvent confondu avec le réalisme, le maître français du courant littéraire est pourtant connu, et son œuvre discutée depuis quelques décennies. Outre-Atlantique, son travail n'est souvent pas associé au mouvement qu'il a

American writing.

¹¹ BECKER Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Armand Colin, 2010, p. 1.

¹² *Ibid*, p. VI, préface.

At the same time American writers and critics were generally employing the terms “realism” or “new realism” for French naturalism as it entered the United States. This led to a confusion of terminology, which, not limited to those two decades, has to some extent persisted to this day.

¹³ AHNEBRINK Lars *The beginnings of naturalism in American Fictions : A study of the Works of Hamlin Garland, Stephen Crane and Frank Norris with special reference to some European Influences, 1891-1903* edited by S. B. Ligeqren, Almqvist and Wikselles Baktrycheri ab 1950 Uppsala.

¹⁴ *Ibid*, p. V, préface.

Scholars generally agree that naturalism in the United States came of age in the writing of Theodore Dreiser, whose first novel *Sister Carrie* (1900) is a fairly typical work of the movement.

¹⁵ SALVAN Albert J., *Zola aux États-Unis*, Volume VIII, Brown University Studies, Providence, Rhode Island, 1943, p. 153.

fondé. Pourtant, la diffusion de ses écrits y précède l'apogée du naturalisme américain.

Pour G. Becker, l'auteur français suscite une grande curiosité dès les années 1870 et 1880, : « En raison de la masse imposante et de la voix décomplexée de Zola, le naturalisme a attiré l'attention de la plupart des écrivains et des critiques à partir de 1870 »¹⁶. Blumenthal estime également que la connaissance de Zola par les lecteurs américains commence à la fin des années 1870. Cependant, la réception est teintée de scandale, et le chercheur relate la prééminence de jugements moraux, qui dominent parfois toute analyse littéraire : « Bien que même à cette époque, entre 1879 et 1885, certains lecteurs américains fassent référence dans leur journal intime à “l'œuvre très frappante” de Zola et à “la merveilleuse image réaliste du vice de l'intempérance”, même les critiques publiques de ses romans ont commencé peu à peu à changer de ton. Au vu des réactions moralistes antérieures, il fallait du courage et une compréhension fine pour célébrer Zola comme une voix suprêmement morale de la société moderne »¹⁷. Frierson et Edwards notent que si les auteurs français sont souvent discutés dans les journaux littéraires, seul Zola déclenche des réactions si scandalisées : « Leurs reproches allaient presque exclusivement à Zola, aux alentours de l'année 1879 »¹⁸. La réception américaine du modèle zolien est profondément associée au scandale. La connaissance de l'auteur par un large public outre-Atlantique provient des échos de *L'Assommoir* et de la réaction défensive des critiques européennes, qui gagne rapidement les journalistes américains.

La postérité littéraire de Zola a généralement été étudiée sous le prisme du naturalisme ainsi que des clichés qui y étaient associés. Hakutani remarque en effet : « Le naturalisme littéraire a été si souvent défini comme un déterminisme pessimiste que nous avons tendance à croire que ses œuvres majeures ne sont que des formules ; son histoire épuisée par leur simple répétition »¹⁹.

¹⁶ BECKER, G. G. éd. *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton University Press, Princeton, 1963, p. V.

Because of the imposing bulk and uninhibited voice of Zola, naturalism drew to itself most of the attention of writers and critics from 1870 on.

¹⁷ BLUMENTHAL Henry, *American and French Culture, 1800-1900. Interchanges in Art, Science, Literature and Society*. Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1975., p. 190.

Although even at this time, between 1879 and 1885, some American readers referred in their private diaries to Zola's “very striking work” and “wonderful realistic picture of the vice of intemperance”, gradually even public reviews of his novels began to change their tone. In view of the earlier moralistic reactions, it required courage and a more mature understanding to come around celebrating Zola as a supremely moral voice of modern society.

¹⁸ FRIERSON William et Herbert EDWARDS « impact of French Naturalism on American Opinion, 1877-1892, *PMLA*, LXIII (1948) p. 1009.

Their almost exclusive reproach was directed against Zola, and this centered around the years 1879.

¹⁹ HAKUTANI Yoshinobu FRIED Lewis, *American Literary Naturalism : A Reassessment*, Carl Winter Universitätsverlag Heidelberg 1975, p. 1.

Literary Naturalism has been defined so often as pessimistic determinism that we tend to believe its major works are merely formulaic ; its history exhausted by sheer repetition.

L'aspect philosophique l'emporterait ainsi sur le littéraire, comme le défend également Eric Carl Link : « Ces théories scientifiques et philosophiques ont de plus en plus cherché à expliquer l'humanité et le monde à travers des références aux phénomènes naturels et aux lois physiques »²⁰. Outre cette conception, les œuvres américaines dites naturalistes évoquent le déterminisme, plaçant les personnages face à des situations où le libre-arbitre est mise en cause. Les lois naturelles aboutissent à une représentation de la nature comme force dévastatrice et toute puissante. Wallcutt insiste sur ce point à propos du naturalisme américain : « Les thèmes majeurs sont le déterminisme, la survie, la violence et le tabou »²¹.

Ainsi, le qualificatif « American Zola » est employé à propos d'auteurs considérés comme pessimistes, fatalistes, et parfois socialistes. Pourtant, ceux-ci ne se définissent pas en tant que naturalistes, comme le souligne Link :

En fait, les naturalistes littéraires américains, bien que n'étant pas cantonnés à leur propre province, n'étaient guère des disciples de Zola. De Norris, London, Crane et Dreiser, seul Norris semble avoir lu et étudié les naturalistes français. London s'intéressait beaucoup moins à la théorie esthétique française qu'à la philosophie et au "métier" de l'écriture ; Crane, bien qu'il ait probablement lu plusieurs œuvres de Zola en traduction, prétend avoir trouvé la fiction de Zola "fatigante" et il s'est ouvertement éloigné de l'auteur français, et Dreiser a déclaré en novembre 1911 qu'il n'avait "jamais lu une seule ligne de Zola".²²

C'est ainsi que le mot « naturalisme » est devenu un lexème recouvrant des aspects philosophiques s'éloignant semble-t-il de l'imaginaire zolien, pourtant principal vecteur de ce mouvement et de sa méthode documentaire. C'est la raison pour laquelle il ne s'agira pas dans cette étude de s'appuyer sur le naturalisme mais bien sur la littérature zolienne en général, afin de la percevoir dans son ensemble et de comprendre la façon dont certains thèmes marquants sont devenus des clichés. Salvan fait en effet le constat que la vague la plus saillante du courant

²⁰ LINK Eric Carl, *The Vast and Terrible Drama : America Literary Naturalism in the Late Nineteenth century*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa, 2004.

These scientific and philosophical theories increasingly sought to explain humankind and the natural world through references to natural phenomena and physical laws.

²¹ WALLCUTT Charles Child, *American Literary Naturalism, a Divided Stream*, Minnesota Archives Editions, University of Minnesota, 1956.

The major themes and motifs are determinism, survival, violence, and taboo.

²² LINK Eric Carl, *The Vast and Terrible Drama : America Literary Naturalism in the Late Nineteenth century*, op. cit., p. 6.

In fact, American literary naturalists, while not provincial, were hardly disciples of Zola. Of Norris, London, Crane and Dreiser, only Norris seems to have eagerly read and studied the French naturalists. London was far less interested in French aesthetic theory than he was in philosophy and in the "business" of writing ; Crane, though he probably read several of Zola's works in translation, claims to have found Zola's fiction "tiresome" and he openly distanced himself from the French author, and Dreiser declared in November of 1911 that he had "never read a line of Zola"

littéraire, développée tardivement, s'éloigne avec force du romancier français : « Ce ne devait être qu'après la guerre de 1914-1918 qu'un nouveau mouvement, sinon une nouvelle école fit reprendre à Sinclair Lewis et à Sherwood Anderson certains traits caractéristiques du naturalisme français. Mais ce n'était plus sous l'influence de Zola »²³. Ce « naturalisme français » a ainsi déjà évolué, d'autres courants sont venus à sa suite, il ne s'agit plus du même contexte mondial.

Les réactions scandalisées suscitées par les romans zoliens ont conduit les critiques et les traducteurs à offrir une interprétation singulière et parfois surprenante. Cette réception a conduit les auteurs américains à modifier et à recréer leurs canons littéraires. C'est cette assimilation du modèle zolien, partielle et souvent partiale, que notre travail de thèse entend éclairer.

L'auteur français apparaît pour la première fois aux États-Unis dans le *New York Tribune* sous la plume d'Henry James en 1876 : « Émile Zola Letter, from Paris. *Son Excellence Eugène Rougon* »²⁴. Zola n'est pas encore connu outre-Atlantique, mais le sera un an plus tard avec le scandale provoqué par *L'Assommoir*. Le roman fait alors l'objet d'articles, de traduction, et d'une adaptation théâtrale. Les réactions sont scandalisées, et rappellent en partie l'accueil reçu par l'auteur dans son propre pays. La réception américaine entre en résonance avec les commentaires français, comme le souligne Aurélie Barjonet : « Quant à la réception française, elle doit être prise en compte car elle est celle du pays de l'écrivain, et à ce titre, appelée à influencer les autres »²⁵. Comme en France, Zola a en Amérique de nombreux détracteurs bien que quelques voix s'élèvent pour prendre sa défense. La majorité des articles ne sont pas signés : les prises de parti sont alors parfois difficiles à saisir dans leur intégralité, et c'est souvent la ligne éditoriale du périodique qui influence l'opinion défendue. Les aspects moraux et sociaux des romans zoliens sont discutés régulièrement, et suscitent des interrogations sur les buts poursuivis par l'auteur. Il est parfois difficile de saisir l'avis sur la matière romanesque dans les considérations non littéraires des journalistes américains. Parallèlement, des traductions de chacun de ses romans paraissent : celles-ci sont souvent lacunaires, à quelques exceptions près. La traductrice principale, Mary Neal Sherwood, est alors connue pour tronquer les textes. Pourtant, peu à peu, les critiques américains reconnaissent l'aspect social de son œuvre, et saluent notamment *La Débâcle*. À cette époque, d'autres auteurs qu'Henry James s'intéressent alors au modèle zolien. Frank Norris admire ses écrits, s'interroge sur le naturalisme, tandis que Mark Twain et Kate Chopin se procurent ses romans et les

²³ SALVAN Albert J., *Zola aux États-Unis*, op. cit., p. 183.

²⁴ JAMES Henry, *French Writers - Other European Writers - The Prefaces to the New York Edition*. The Library of America, New York, 1984. Léon Edel, with the assistance of Mark Wilson, wrote the notes for this volume, Second printing., p 861.

²⁵ BARJONET Aurélie, *Zola d'Ouest en Est, Le Naturalisme en France et dans les deux Allemagnes*, Collection « interférences » Presses Universitaires de Rennes, 2010, Rennes, p. 13.

commentent. D'autres personnes célèbres s'intéressent à l'auteur, tels que Benjamin Tucker par exemple, connu pour ses prises de positions anarchistes. Il traduit *L'Argent*. En 1898, l'affaire Dreyfus change la donne, et une importante partie de l'opinion américaine se range alors du côté du défenseur de la vérité. Zola reçoit alors le soutien de journalistes, d'écrivains, mais aussi de centaines d'anonymes venus lui témoigner leur admiration. Les appréciations littéraires des œuvres zoliennes ainsi que la progressive compréhension de sa méthode et de sa poétique tissent un lien très étroit avec ces diverses considérations. Peu à peu, les traductions de ses œuvres sont confiées à des personnalités connues. Toujours tronquées, elles semblent pourtant évoluer vers une transmission plus rigoureuse du matériau romanesque. Lors de la mort de l'auteur, les critiques dressent une synthèse de la vie de l'homme, du journaliste et du romancier. En 1903, Henry James analyse l'ensemble de sa carrière, et clôt : « Que notre auteur était clairement doué pour ces sujets - c'est probablement notre conclusion »²⁶. La même année, Jack London publie *The Call of the Wild*. La philosophie déterministe de ce roman a amené certains critiques à le rapprocher du naturalisme.

La période dans laquelle notre analyse s'inscrit commence au tout premier article d'Henry James, en 1876, et se termine en 1903, lorsque le même auteur donne son opinion à propos de l'ensemble de la carrière de Zola. La première date choisie correspond aux premiers échos de l'œuvre zolienne aux États-Unis, tandis que la dernière s'arrête aux premiers bilans, lorsque le naturalisme commençait tout juste à s'étendre sur le territoire américain, avec la publication de la majeure partie des œuvres zoliennes. Afin de proposer une réponse à la problématique, notre réflexion se développera en trois parties. Il s'agira d'abord de s'intéresser à la réception américaine, à ses aspects politiques, philosophiques et sociaux, mais aussi à son insistance marquée sur la question morale et l'aspect social du modèle zolien. La réception critique et les traductions conduisent à la recreation du modèle zolien dans les romans américains. Les écrivains des États-Unis n'étaient pas tous francophones : Stephen Crane et Jack London par exemple ne pouvaient avoir accès à l'œuvre zolienne que par les traductions. Un deuxième temps s'intéressera donc à l'apport des traductions quant à l'interprétation de Zola aux États-Unis. Enfin, il s'agira d'analyser les divers obstacles auxquels sont confrontés les auteurs américains lorsqu'ils s'inspirent du modèle de l'auteur français et la façon dont certains ont pu développer des techniques pour les contourner. Dans cette troisième partie, l'étude portera précisément sur les traits saillants retenus et exploités dans les romans outre-Atlantique.

²⁶ JAMES Henry, *French Writers - Other European Writers - The Prefaces to the New York Edition*, op. cit., p 899.

That our author was clearly great at congruous subjects – this may be our conclusion.

PARTIE 1 : RÉCEPTION DU MODÈLE ZOLIEN

Le mouvement littéraire du naturalisme souffre de nombreux clichés et stéréotypes qui en réduisent considérablement la portée. Bien que Zola soit au programme des collèges et des lycées, et qu'une partie conséquente de la population l'ait lu, il n'est pas rare d'entendre aujourd'hui le qualificatif « à la Zola » dans la bouche d'un journaliste à l'occasion d'un fait divers des plus choquants. Comment donc imaginer que, chez des Américains qui n'avaient en majorité pas accès aux romans en français, ces clichés aient été absents de la réception, d'autant plus que deux ans se passent entre les premiers échos du scandale de *L'Assommoir* et sa publication en anglais ? La réflexion aura ici pour but de comprendre la façon dont se sont construits les discours qui définissent le naturalisme aux États-Unis entre 1875 et 1905. Ceux-ci sont profondément liés à la culture et à la mentalité américaines. Ils auront une influence directe sur la façon de traduire mais aussi sur les réécritures des romans de Zola produites à partir des années 1880.

Une première réflexion se tourne vers le modèle zolien et sa réception, c'est à dire les validations ou les condamnations de la réception américaine, qui peuvent parfois réduire le modèle zolien à quelques thématiques principales. D'abord, ce modèle entretient des liens particulièrement étroits avec le naturalisme, puisque Zola a été le premier à employer ce mot dans un contexte littéraire, ainsi que le souligne Henri Mitterand : « *Naturalisme, naturalistes* viennent de loin lorsqu'ils apparaissent sous la plume de Zola, dès les années 1866-1868 »²⁷. D'un concept scientifique, l'auteur tire un mouvement littéraire : c'est le début des rapprochements entre deux domaines qui paraissaient opposés et se doivent donc, selon l'auteur, de se réunir dans le naturalisme. C'est d'ailleurs là probablement la toute première définition du courant, celle que Zola veut mettre en avant. Une question se pose alors : comment donc utiliser une méthode scientifique pour composer une œuvre littéraire ?

L'auteur conçoit une méthode en s'inspirant des travaux des docteur Lucas et Bernard. Il ne l'applique pas de la même façon pour tous ses romans : chacun aborde un thème qui nécessitera plus ou moins de recherche et plus ou moins d'insertion des sciences dans l'écriture. La façon de procéder est cependant assez homogène, tout du moins jusqu'au *Docteur Pascal*. Elle se déroule d'une façon continue, de la première idée jusqu'au point final du roman.

²⁷ MITTERAND Henri, *Autodictionnaire Zola*, introduction, Omnibus, Paris, 2012, p. XVII.

Il s'agit d'abord de préparer la rédaction : les *Carnets d'enquêtes : Une ethnographie inédite de la France*²⁸ dévoilent les recherches faites avant même de débiter la rédaction. Henri Mitterand souligne d'ailleurs à quel point ce travail est colossal : « On a souvent raillé Zola pour sa manie de la “fiche”. On trouve en effet des fiches, au sens moderne du terme, dans ses dossiers : résumé de livres ou d'articles, extraits de textes, témoignages envoyés par des correspondants, familiers ou inconnus. La préparation de *Germinal*, de *La Terre*, ou de *La Débâcle*, par exemple, a exigé le dépouillement de plusieurs dizaines d'ouvrages ou de correspondances »²⁹. Ce passage concerne exclusivement le socle documentaire de l'œuvre. Les Américains, s'ils n'ont d'abord pas conclu à l'utilité de ces recherches, ont rapidement compris qu'elles supposaient un lourd travail préalable. Cela a permis de donner à l'auteur l'image d'un homme sérieux qui se donne les moyens de réussir, ce qui est mis en valeur par la culture américaine.

Ensuite, il s'agit de la conception du plan, des fiches-personnages, des croquis des lieux de l'histoire, et tous les textes qui permettent à l'œuvre de prendre corps. C'est finalement le premier point de rencontre entre l'observation du savant et la vision de l'artiste. L'analyse du glissement de la théorie vers la création peut s'effectuer sous divers angles. Colette Becker nous indique la façon dont ces dossiers préparatoires s'organisent. Dans l'« Ébauche »³⁰, l'auteur pose généralement les jalons de l'œuvre, évoquant l'histoire aussi bien que les personnages et les lieux ; c'est un premier résumé de ce qu'il souhaite écrire, par définition synthétique et moins spécialisé que le développement. C'est une sorte de première étape, avant une deuxième, dans laquelle il détaille les « personnages » et « plans », en y ajoutant toute la section documentaire. Enfin, ce sont les brouillons qui représentent l'étape dernière avant la rédaction du texte qui sera publié. Dans ces derniers, des passages sont choisis pour être rédigés en avance, ce qui permet de faire une comparaison avec le texte final.

Il s'agit là, schématiquement, des trois étapes suivies par Zola pour écrire un roman : la recherche préalable, la mise en parallèle de ces découvertes avec une idée d'intrigue, qui se met en place à travers la construction d'un plan, de personnages, de quelques passages, et enfin la rédaction. Cette méthode, selon l'auteur, produit un texte naturaliste, ainsi qu'il l'explique dans *Le Roman expérimental* : « Il faut donc ajouter que le sentiment personnel de l'artiste reste soumis au contrôle de la vérité. Nous arrivons ainsi à l'hypothèse. L'artiste part du même point que le savant ; il se place devant la nature, a une idée a priori et travaille d'après cette idée »³¹. Un mot de cette

²⁸ ZOLA Émile, *Carnets d'enquêtes : Une ethnographie inédite de la France*, textes établis et présentés par Henri Mitterand (d'après les collections de la Bibliothèque Nationale), France Loisirs, Paris, 1986.

²⁹ ZOLA Émile, *Carnets d'enquêtes : Une ethnographie inédite de la France*, op. cit., p. 10.

³⁰ ZOLA Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires, publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Vol I, Honoré Champion, Paris, 2003, pp. 10-1.

³¹ ZOLA Émile, *Le Roman expérimental*, Flammarion, Paris, 2006, p. 86.

citation pose problème : quel est donc ce « travail » de l'artiste ? Quelle est la part laissée à la création ? Zola explique qu'en vérité, la méthode expérimentale guide le travail de l'artiste sans brider son imagination : « Ainsi donc, au lieu d'enfermer le romancier dans des liens étroits, la méthode expérimentale le laisse à toute son intelligence de penseur et à tout son génie de créateur. Il lui faudra voir, comprendre, inventer »³². Ici, nous avons pratiquement les trois étapes déjà vues plus haut : prendre des renseignements scientifiques et expérimentaux sur le sujet, les comprendre en les confrontant à l'idée de roman, et enfin, l'écriture. En outre, la méthode est supposée avoir un but hautement moralisateur, qui vient répondre à de nombreuses critiques : « Nous sommes, en un mot, des moralistes expérimentateurs, montrant par l'expérience de quelle façon se comporte une passion dans un milieu social. Le jour où nous tiendrons le mécanisme de cette passion, on pourra la traiter et la réduire, ou tout du moins la rendre la plus inoffensive possible »³³.

Ici nous avons une idée sur la matière du roman. Zola centre l'intrigue sur un ou plusieurs personnages auxquels il donne une passion. Le but final de moraliser la société. Comment ces passions sont-elles décrites au sein du roman ? Existe-il dans le texte des leçons de morale explicites ? L'écrivain naturaliste doit-il étudier ces phénomènes dans l'ensemble des milieux sociaux ? De nombreuses questions se posent devant les lois que Zola énonce. Les critiques les ont posées de multiples fois, notamment pour mettre en cause le modèle, mais cette espace de questionnement permet également d'élargir le spectre du naturalisme. L'auteur a rendu les règles assez peu directives : ainsi il ne bride pas sa propre imagination.

C'est surtout la construction de l'intrigue d'après ces diverses étapes qui permettra de poser ce que peut recouper le modèle zolien en substance. Colette Becker, Pierre-Jean Dufief et René-Pierre Colin, dans leur *Dictionnaire des Naturalismes*³⁴ et *Dictionnaire du naturalisme*³⁵, ont bien fait comprendre qu'il pouvait y avoir des thèmes naturalistes sans pour autant figer le mouvement à travers des règles strictes. Jean-Louis Cabanès note d'ailleurs dans son compte rendu de lecture du second ouvrage toute la prudence dont il faut user en employant ce terme : « nous nous défions des étiquettes littéraires et tout particulièrement du mot “naturalisme” »³⁶. Il explique ensuite : « Il faut encore tracer des limites chronologiques et trouver des dénominateurs communs. »³⁷. Ce n'est donc pas en termes de lois qu'il sera possible de proposer une vision du mouvement mais bien de

³² *Ibid.*, p. 56.

³³ *Ibid.*, p. 66.

³⁴ BECKER Colette, *Dictionnaire des Naturalismes*, Honoré Champion, Paris, 2017.

³⁵ COLIN René-Pierre, *Le Dictionnaire du naturalisme*, Du Lérot, Tusson, 2012.

³⁶ CABANES Jean-Louis, « René-Pierre Colin, *Dictionnaire du naturalisme*, Tusson, Du Lérot, 2012, 547p. », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, numéro thématique : le Grenier des Goncourt, année 2012, p. 230.

³⁷ *Ibid.*

« dénominateurs communs », qui se baseront essentiellement sur la narration, donc la dernière partie de la méthode. Zola décrit le côté véritablement textuel à l'aide d'exemples essentiellement pris dans *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt et *La Cousine Bette* de Balzac.

À propos de *Germinie Lacerteux*, Zola explique : « Je me plais à considérer une œuvre d'art comme un fait isolé qui se produit, à l'étudier, comme un cas curieux qui vient de se manifester dans l'intelligence d'un homme. »³⁸. Pour l'auteur, il s'agit d'analyser la confrontation entre un actant bien particulier et un milieu, puis la façon dont ils interagissent pour construire la destinée du personnage. Le fait qu'il indique que l'étude porte sur un « fait isolé » nous montre la singularité du personnage naturaliste : ce n'est pas quelqu'un de commun, il doit être exceptionnel pour que le romancier s'y intéresse. En cela, il se différencierait *a priori* du personnage réaliste. Ces règles ne constituent cependant pas l'intégralité du travail préparatoire de l'auteur naturaliste.

Zola résume donc l'intrigue du roman, en la tournant vers la généralité : « Nous assistons au spectacle navrant d'une déchéance de la nature humaine ; nous avons sous les yeux un certain tempérament, riche en vices et en vertus, et nous étudions quel phénomène va se produire dans le sujet au contact de certains faits, de certains êtres. »³⁹. Le personnage singulier sera donc installé dans des conditions totalement défavorables au développement des aspects positifs de sa personnalité, et les événements s'enchaîneront sans laisser de place à son libre-arbitre. *Germinie Lacerteux* étant pris à titre d'exemple, nous pourrions considérer qu'un personnage puisse également disposer de conditions favorables à son développement.

Dans l'intrigue de *La Cousine Bette*, les sentiments passionnels occupent une place centrale. Ce que Zola admire surtout, c'est la façon dont chaque comportement du baron Hulot est détaillé : « Aussi, comme Balzac a insisté sur la figure du baron Hulot, comme il l'a analysée avec un soin scrupuleux ! L'expérience porte avant tout sur lui, parce qu'il s'agissait de se rendre maître du phénomène de cette passion pour la diriger : admettez qu'on puisse guérir Hulot, ou du moins le contenir et le rendre inoffensif, tout de suite le drame n'a plus de raison d'être, on rétablit l'équilibre, ou pour mieux dire, la santé dans le corps social. »⁴⁰.

Le personnage principal est soumis à de nombreuses épreuves qui permettent de révéler, par ses réactions, la passion qui l'anime. Tout est minutieusement détaillé, et des descriptions s'attardent sur des éléments qui peuvent sembler choquants. C'est le cas pour Germinie Lacerteux, qui s'éprend de Jupillon, et passe par toutes les bassesses avant de finir par se racheter en se suicidant. C'est aussi le cas pour le baron Hulot, que Valérie défie tout au long du roman. Ce schéma se retrouve dans

³⁸ ZOLA Émile, *Mes Haines, causeries littéraires et artistiques, Nouvelle édition*, Paris Charpentier, 1879, p. 68.

³⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁰ ZOLA Émile, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 69.

l'épopée, notamment *L'Odyssée* d'Homère. Avant de pouvoir rentrer à Ithaque et de retrouver son épouse et son fils, Ulysse doit affronter les sirènes, Charybde et Scylla ainsi que le Cyclope. Le personnage naturaliste aura donc, tel un héros d'épopée, des épreuves à traverser. Le narrateur ne donne pas de leçon de morale explicite : il se contente de décrire un fait, c'est au lecteur de compléter avec sa propre réflexion. En ce qui concerne les milieux sociaux mis en scène, il s'agit pour *Germinie Lacerteux* de la classe populaire, tandis que *La Cousine Bette* s'intéresse autant au grand monde qu'aux artistes et employés de maison. Rompant avec la tradition littéraire, Zola veut s'intéresser à chacun. Pour les Américains, ces divers éléments du naturalisme ont de quoi surprendre : les Goncourt et Flaubert ne sont pas encore traduits, tout ceci est nouveau pour eux. Pourquoi donc vouloir décrire les passions, quand celles-ci s'écartent de la morale ? Pourquoi ne pas clairement donner ses intentions dans le roman ? En outre, le fait de s'intéresser à tous les milieux sociaux est à double tranchant : comme l'auteur ne donne pas son opinion, le public américain se demande s'il cherche à défendre ou blâmer les franges les plus pauvres de la population, qui ne sont guère représentées dans la littérature contemporaine. Hugo les met parfois en scène, mais en les idéalisant, tel Ruy Blas dans la pièce éponyme. Celui-ci vient d'un milieu populaire, mais s'exprime dans un langage soutenu et sa noblesse de cœur est idéalisée, contrairement à la représentation zolienne qui n'hésite pas à doter ses personnages pauvres d'un niveau de langage familier voire grossier.

Dans une Amérique en pleine reconstruction après la guerre de Sécession, ces éléments auront des échos importants, que Zola lui-même ne pouvait pas anticiper. Le capitalisme commence en effet son ascension, et les mythes du *Gilded Age* se créent. Ces questionnements sont en rapport avec une forme de puritanisme qui rappelle les racines des Américains comme avec un désir de renouveau économique et idéologique. Le puritanisme est lié à l'époque des colons anglais et protestants. Il existe donc une forme de censure généralement rapportée au corps et au sexe, qui déborde sur le champ du littéraire au XIX^e siècle, ainsi que James McIntosh l'affirme à propos 'Harriet Beecher Stowe : « Les arguments de ses romans de la Nouvelle-Angleterre sont pleins de subtilités théologiques ; la société dépeinte répond aux normes et aux exigences puritaines avec atrocité ; ses personnages aspirent à des visions puritaines ou souffrent avec des consciences puritaines »⁴¹. Ce courant de pensée puissant a formé non seulement les croyants mais aussi la culture américaine en général, ainsi que l'affirme Uhlmann : « Les résultats actuels ne démontrent

⁴¹ MCINTOSH James, « Préface », *Texas Studies in Literature and Language*, Austin, vol. 25, n° 1, printemps 1983, p. 1.

The arguments of her New England novels are full of theological subtleties ; the society she depicts is excruciatingly responsive to Puritans norms and demands : her characters aspire toward Puritan visions or suffer with Puritan consciences.

pas une absence totale de différence dans les jugements des protestants et des non-protestants. Ce qu'ils montrent, c'est qu'il n'est pas nécessaire d'être un protestant américain pour afficher des jugements et des comportements compatibles avec les valeurs puritaines-protestantes traditionnelles, il suffit peut-être simplement d'être Américain »⁴². Les considérations morales parasiteront longtemps et régulièrement la critique littéraire. Ces premières réactions relèvent d'une part à une création artistique et d'autre part à une société culturelle.

Cette méthode, qui peut à première vue sembler mettre de côté l'imagination, n'a pas surpris qu'aux États-Unis. La critique principale consiste généralement à dire que l'auteur est trop proche de la réalité, quoique parfois l'inverse lui soit aussi reproché. Zola a répondu à ces deux remarques : « une œuvre d'art est un coin du monde vu à travers un tempérament »⁴³, affichant ainsi sa volonté de réellement mêler imagination et réalisme, art et science. De fait, la critique, même française, a toujours eu beaucoup de difficultés pour définir ce qui faisait l'unité de la littérature zolienne. Yves Chevrel propose donc de considérer le modèle zolien pour ce qu'il est « Face à l'aporie terminologique (prévisible) dans laquelle l'histoire littéraire, la critique et l'historiographie apparaissent se trouver, il vaut sans doute la peine, comme souvent en pareil cas, de reprendre une perspective historique, c'est-à-dire d'étudier les premiers emplois des termes en cause »⁴⁴. De fait, le modèle zolien ne peut pas être le même en France et aux États-Unis, les circonstances des premiers emplois des termes en cause étant différentes.

Les Français prennent connaissance de cette méthode alors même que Zola leur est familier : il a déjà publié des contes et nouvelles ainsi que la *Confession de Claude* lorsqu'il écrit *Mes Haines*. Puis, lorsqu'il donne au public *Madeleine Férat*, *Thérèse Raquin* ainsi que les six premiers tomes des *Rougon-Macquart*, le lectorat ne connaît pas toutes les théories du romancier. Il n'a pas encore eu des occasions de s'expliquer, n'ayant pas subi les attaques qui suivront ses premiers succès. Lorsque ce septième roman de la série est lu, le public français connaît déjà Zola par ses écrits précédents. Devant les définitions parfois larges de l'auteur, ils sont donc probablement moins démunis qu'un Américain qui ne connaît encore que peu de romans, les traductions n'ayant été

⁴² ULHMANN Eric Louis, « Implicit Puritanism in America moral cognition », *Journal of Experimental Social Psychology*, Vol. 47, Issue 2, mars 2011, pp. 319-20.

The present results do not imply that there are no differences in the judgments of Protestants and non-Protestants. What they do show is that one does not have to be an American Protestant to exhibit judgments and behaviors consistent with traditional Puritan-Protestant values one may only have to be an American.

⁴³ ZOLA Émile, *Mes Haines, Causeries littéraires et artistiques*, Georges Charpentier, Paris, 1879, p. 25.

⁴⁴ CHEVREL Yves, *Le naturalisme, étude d'un mouvement littéraire international*, PUF, Paris, 1982, pp. 18-9.

publiées que des années après⁴⁵. Quelques articles ont été écrits sur ses œuvres, qui se sont vendues jusque là correctement. Son rapport avec la critique a été analysé par Henri Laujol dans « M. Émile Zola et la critique »⁴⁶. Sa réception française a également un parfum de scandale : Ulbach titre « La Littérature putride »⁴⁷ dans *Le Figaro*.

D'une façon générale, l'auteur français est accusé d'écrire la vérité brute, de préciser des détails dont nul n'a besoin, et ainsi de ne pas atteindre son but artistique. Zola prend Balzac pour maître, ce à quoi s'oppose Brunetière dans un article de 1875, plus tard intégré dans un volume : « Mais il faut ajouter aussitôt qu'il [Balzac] ne s'inspire de la réalité que pour la transformer. »⁴⁸. Il est aussi généralement attaqué par la droite réactionnaire qui a une certaine tendance à le considérer révolutionnaire. Ses idées sont souvent attachées au mouvement socialiste : Jaurès le cite et un auteur anonyme écrit l'article « Zola socialiste »⁴⁹ dans *La Lanterne*, en 1887. Le public français a donc accès à l'ensemble des points de vue, par et sur l'écrivain, qui peuvent lui permettre de se faire une idée aussi juste que possible.

Aux États-Unis, c'est précisément le succès de *L'Assommoir* qui va permettre à Zola d'être connu. La censure que l'auteur a subie réunit les curieux non seulement en France mais également outre-Atlantique. Les Américains découvrent donc l'auteur d'abord par le scandale qui entoure le roman : ce sont les articles sur Zola qui constituent leur premier contact avec le romancier français, dès 1877. Il existe aussi auparavant un article d'Henry James écrit en 1876 et plutôt tiède en ce qui concerne *Son Excellence Eugène Rougon*⁵⁰. C'est *Une page d'amour* qui sera choisi par T. B. Peterson and Brothers pour être le premier publié en 1878 tandis que *L'Assommoir* ne sortira en traduction qu'en 1879, tout en étant représenté sur scène à New-York au même moment. Plus d'un an se sera donc passé entre les échos sur l'auteur et la publication d'un ouvrage destiné aux non-francophones. Plus encore : la première maison d'édition à proposer un roman des *Rougon-Macquart* choisit un tome qui n'est précisément pas celui dont de nombreux journaux parlent. Cet effet d'attente, dû aux circonstances mais probablement amplifié dans un but commercial, n'est pas sans conséquence pour la réception, qui ne peut être qu'influencée par la critique française. Celle-ci est marquée par un Zola à l'époque omniprésent : il est régulièrement attaqué et se défend dans de

⁴⁵ La première traduction d'*Une page d'amour* est publiée en 1878, tandis qu'il faut attendre 1879 pour celle de *L'Assommoir*.

⁴⁶ LAUJOL Henri, «M. Émile Zola et la critique », *La République des Lettres*, 1^{re} série, n° 7, 20 juin 1876, pp. 216-22.

⁴⁷ ULBACH Louis, « La littérature putride », in *Le Figaro*, 15^e année, 3^e série, numéro 23, 23 janvier 1868, p. 1.

⁴⁸ BRUNETIÈRE Ferdinand, *Le Roman naturaliste*, Calmann Lévy Éditeur, Paris, 1883, p. 7.

⁴⁹ ANONYME, « Zola socialiste », *La Lanterne*, 8 janv. 1887.

⁵⁰ JAMES Henry, « Emile Zola, letter from Paris. *Son Excellence Eugène Rougon* », *New York Tribune*, 13 mai 1876, rp dans *French Writers – Other European Writers – The Preface to the New York edition*. The Library of America, New York, 1984, p. 861.

longs articles. En outre, l'auteur s'est toujours affirmé par l'éloge et le blâme, notamment dans *Mes Haines*. C'est donc en premier lieu son personnage public qui sera au cœur de la réception américaine, personnage public qui défend d'ailleurs la méthode naturaliste. Les Américains commencent donc par parler de ses invectives et de sa personnalité avant d'accéder au texte en version anglaise.

Par conséquent, chacun s'intéresse à la théorie qui a pu amener à de tels romans, et des études de la méthode naturaliste seront publiées simultanément de part et d'autre de l'Atlantique : les Américains comme les Français cherchent à comprendre comment l'auteur s'y prend, et quelle est son originalité. Aux États-Unis, cependant, la majorité des périodiques manquent de recul. Peu d'études sérieuses paraissent en dehors de l'*Atlantic Monthly*. Les débuts de la réception de Zola sont souvent couverts par des reproductions des articles anglais. L'intérêt pour la méthode ne viendra que dans un second temps, à un moment où la France elle-même a commencé à la remettre en question. Ce n'est qu'après la publication de *La Bête Humaine* que des journalistes chercheront à mettre vraiment en rapport la théorie et la pratique.

Ainsi, au début de la réception, de nombreux périodiques se concentrent essentiellement sur des données para-textuelles. Ce sont des éléments sociaux, culturels et moraux qui vont influencer la réception littéraire et seront à l'origine de la création de clichés liés à Zola, clichés qui auront un rôle important dans les modes opératoires de traductions comme les réécritures par des écrivains américains.

Dans un premier temps, il s'agira d'étudier la façon dont Zola a été reçu en tant que personne, et tout ce qui a pu constituer la matière paralittéraire de sa réception. Les critiques abordent la vie de l'homme, font état de ses diverses candidatures à l'Académie, cherchent à l'interviewer. Le travail préparatoire à l'écriture intéresse aussi beaucoup. Cette approche parasite l'étude littéraire, qui fera l'objet d'articles dans des périodiques spécialisés, qui, eux-mêmes, oublieront parfois l'analyse de texte au profit de considérations morales ou sociales. La nature du périodique détermine l'avis émis : selon le courant politique et la ligne éditoriale, selon également l'auteur de l'article, l'opinion peut varier de l'éloge au blâme, bien que le deuxième soit bien plus courant jusqu'en 1898. Dans les journaux un peu généralistes, comme le *New York Times*, les opinions deviennent rapidement plus tranchées, et souvent les articles anonymes sont les plus incisifs. Dans une partie conséquente de la réception critique, la méthode est ainsi analysée assez superficiellement, dans ses aspects les plus para-littéraires. L'homme surtout fait débat. Il est présenté riche, avare, et souvent assez taciturne. Son supposé amour de l'argent est cependant tempéré par son acharnement au travail. Ses interviews sont alors traduites. Comme en France, le

romancier dérange par son attachement au détail. Assez rapidement pourtant, sous l'impulsion d'Howells, de James ou du professeur Davidson certaines voix s'élèvent pour défendre le romancier : c'est le moment où des articles signés en faveur de la méthode zolienne commencent à être publiés.

Dans une deuxième réflexion, l'étude du cadre moral et social imposé à la réception zolienne est également vectrice de clichés qui viennent s'attacher au littéraire. Au pays du puritanisme, c'est bien sûr le problème de la morale qui s'est avant tout posé. Pourquoi donc décrire l'obscénité ? Le spectacle du vice peut-il être bénéfique ? L'auteur, attaqué notamment par Ulbach et Brunetière, avait d'ailleurs répondu en se justifiant sur ce point. Ce problème est sans doute celui qui a le plus fait débat chez les Anglo-saxons en général. Ils soulignent les problèmes posés par les situations mises en scène ainsi que par les détails trop précis selon eux. Les deux œuvres qui marquent une rupture en défaveur de Zola sont surtout *Nana* et *Pot-Bouille*. Certains journalistes n'hésitent pas à soupçonner l'auteur de maladie mentale. Dès le départ, des voix s'élèvent pour défendre les côtés moraux et sociaux des romans. C'est surtout grâce au professeur Davidson que les critiques commencent à se faire moins acerbes. La question fait cependant toujours débat, car l'auteur a choisi de ne rien expliciter dans ses romans. Au moment de l'affaire Dreyfus, la question est cependant tranchée, au moins en ce qui concerne les intentions de l'auteur. Les commentaires littéraires ne seront pas unanimement élogieux pour autant. Cependant, dans l'ensemble, sa défense en faveur de la justice permet de le classer définitivement parmi les humanistes, et de nombreux articles en faveur de l'auteur paraissent alors, tandis que des lettres de soutien d'Américains et d'expatriés lui sont adressées.

Si les critiques notamment du *New York Times* se sont généralement focalisées sur les opinions para-littéraires, beaucoup ont étudié avec minutie le développement des personnages et des intrigues. Ce sera l'objet d'une troisième réflexion. Bien que l'ensemble soit fatalement parasité par la morale anglo-saxonne, de nombreuses critiques aiment à analyser la méthode littéraire qui conduit à l'écriture naturaliste. Les personnages sont examinés, leurs rôles dans l'intrigue discutés. Les lois de l'hérédité sont observées. L'étude des milieux est au cœur des textes critiques : c'est souvent sur ce point que se concentrent les remarques positives. Chaque tome des *Rougon-Macquart* ou presque a été étudié par notamment *The Literary World*, *The Nation*, *The Critic* ou d'autres périodiques plus littéraires que généralistes. Ceux-ci ont semble-t-il été bien moins influencés par les événements tels que le discours du professeur Davidson ou l'affaire Dreyfus. Des opinions positives comme négatives y sont publiées, et ce même après 1898. Du côté négatif, *La Terre* est sans doute le roman qui a le plus scandalisé, peu de rédacteurs se sont risqués à émettre une critique favorable sur cet ouvrage. Bien que « Le Manifeste des Cinq » ait plutôt fait sourire, et

déclenché chez les journalistes américains quelques moqueries, c'est l'un des tomes qui a suscité le plus de réactions tranchées. Il s'agit aussi pour eux de se concentrer notamment sur les œuvres qui ont le plus intéressé outre-Atlantique, par exemple *L'Assommoir* et *La Débâcle*. Ce dernier ouvrage, s'il a eu un retentissement important en France, a trouvé en Amérique un lectorat très marqué par la guerre de Sécession encore récente. Il correspond aussi aux stéréotypes que nous retrouvons encore aujourd'hui aux États-Unis selon lesquels les Français sont révolutionnaires et revendicateurs. Les romans de Zola contribuent en ce sens au mythe déjà forgé par des écrivains comme Hugo : les critiques y retrouvent la peinture d'un monde en plein changement, mais avec une pauvreté grandissante. Ces divers articles nous permettent de comprendre, du point de vue littéraire, ce qui a intéressé, surpris et passionné les Américains.

Chapitre 1 La personne de l'écrivain : une première approche de l'œuvre de Zola pour les Américains

Les Américains prennent initialement connaissance de l'existence de Zola par les échos du scandale de *L'Assommoir*. Les réactions à propos de ce roman sont souvent marquées par la surprise, avec des pointes de dégoût, qui restent cependant beaucoup plus mesurées que pour la suite du cycle. La première traduction ne paraît qu'en 1878 : seuls les francophones et les expatriés français peuvent lire le texte zolien. Ainsi, une majorité de lecteurs et critiques n'a au départ pas accès à ces données de première main. Ils vont donc construire leur opinion sur ce que pensent les critiques littéraires des romans.

Aux États-Unis, de nombreux périodiques se concentrent essentiellement sur des données para-textuelles. Les procédés zoliens préparatoires à l'écriture, comme la prise de note et la consultation d'ouvrages médicaux, suscitent l'intérêt. Les journalistes américains parlent aussi de ses rapports à l'argent, au travail, se permettent également à maintes reprises d'être très ironiques, que ce soit à propos de la fondation de son école ou de sa volonté d'accorder science et littérature, par exemple. Zola éveille la curiosité. Même lorsque les volumes français et les traductions sont publiés simultanément sur les deux continents, les journaux continuent de publier ce type de texte qui ne concerne pas directement le domaine littéraire. L'auteur, supposé avare, est par exemple parfois accusé de vouloir faire vendre, tandis que la connaissance de ses débuts laborieux dans la carrière d'écrivain engendre l'admiration du travail de précision caractérisant ses descriptions.

Si les périodiques comme *The Nation*, *The Atlantic Monthly* ou *The Literary World* sont plus spécialisés dans le littéraire, *The New York Times* relaie aussi des informations plus légères. Certains journaux ne s'intéressent à Zola que très sporadiquement, comme *The Overland Monthly*. Mis à part les articles très longs, il est plutôt rare que les textes soient signés. C'est d'ailleurs quelque chose de très récurrent dans l'Amérique de la fin du XIX^e siècle : la grande majorité des articles est anonyme. Dans une partie conséquente de la réception critique, la méthode est ainsi analysée assez superficiellement. L'homme surtout fait débat. Comme en France, le romancier dérange par son attachement au détail. Dans ces journaux, les critiques cherchent rarement à argumenter avec des exemples précis. Des voix s'élèvent assez vite pour défendre le romancier, mais elles sont peu nombreuses par rapport à toutes celles qui le dénigrent.

Selon la critique, ce sont deux événements majeurs en 1884 puis 1886 qui ont permis à

l'auteur d'être mieux perçu. Le chercheur Salvan a étudié ce phénomène dans sa thèse de 1943. D'abord, c'est l'article de James sur Tourgueniev, en 1884 : « James affirme que le romancier russe qui comprenait toute chose, comprenait aussi Zola et rendait justice à l'extraordinaire solidité de son œuvre »⁵¹. Pourtant, l'article est assez bref en ce qui concerne l'auteur français, sur les dix pages, seulement quelques phrases lui sont consacrées : « Il y avait un monde de différences entre Turgéniéff et Zola, mais Turgéniéff, qui, comme je l'ai dit, comprenait tout, comprenait aussi Zola, et rendait parfaitement justice à l'extraordinaire solidité de son œuvre »⁵². Puis le 29 juillet 1886, le professeur Davidson compare Zola à Aristote, Jésus et Goethe. Comme les trois grands personnages historiques, l'auteur naturaliste serait incompris. Il serait en fait tout dévoué à la vérité, et ne montrerait le vice que pour en détourner le peuple : « Le professeur Davidson est donc persuadé que l'auteur des *Rougon-Macquart* veut faire haïr le vice à ses lecteurs en le présentant sous une forme monstrueuse »⁵³. Le texte du professeur, qui exaltait surtout le rôle social de l'auteur français, a été reproduit dans des journaux de l'époque, constituant ainsi une caution morale pour Zola, alors qu'Henry James apporte un gage de qualité littéraire.

Ainsi, le point de vue des critiques devient plus favorable : on met en avant la puissance des romans, tout en donnant une importance légère à ce qui a déplu avant. Si l'évolution positive est évidente, elle n'est pourtant jamais unanime. *La Terre*, pourtant publié en 1887, recevra un accueil négatif, et même *Fécondité* sera mal reçu par le *New York Times*. L'auteur français reçoit cependant des témoignages d'admiration de la part d'expatriés aux États-Unis ainsi que d'Américains, qui sont nombreux à demander des autographes. Mais c'est surtout au moment de l'affaire Dreyfus que l'ensemble du pays se réunit pour soutenir Zola : les critiques, sans oublier totalement leurs anciennes attaques, les minimisent alors considérablement.

D'une façon générale, les informations para-littéraires ont eu un impact important sur la réception de l'auteur aux États-Unis, et ont conditionné en partie son acceptation là-bas. Celles-ci peuvent se subdiviser en de nombreuses catégories. Il s'agit du personnage public que Zola défend, de ses rapports avec les autres journalistes, de son attachement à la valeur de travail, de son mode de communication, de sa façon d'appréhender son propre succès, ou encore de la réception française qui pouvait parfois être très violente. Mais ce sont aussi des données plus littéraires, comme sa façon de communiquer sur le naturalisme, le fait de lier science et littérature, sa méthode dans ce qu'elle a de plus visible, à savoir les différentes enquêtes faites dans le but d'écrire un roman. Toutes

⁵¹ SALVAN Albert J., *Zola aux États-Unis*, op. cit., p. 53.

⁵² JAMES Henry, « Ivan Turgéniéff », *Atlantic Monthly*, LIII, n°315, janvier 1884, p. 46.

There were gulfs of difference between Turgéniéff and Zola, but Turgéniéff, who, as I say, understood everything, understood Zola too, and rendered perfect justice to the extraordinary solidity of his work.

⁵³ SALVAN Albert J., *Zola aux États-Unis*, op. cit., p. 88.

ces informations sont d'abord accessibles en France puis reprises au moins en partie par les journalistes américains. Des correspondants habitants des États-Unis ont également fait référence à leur perception du modèle zolien dans des lettres.

Pour chaque point, nous expliquerons donc dans un premier temps la façon dont Zola s'exprimait, puis la façon dont il était perçu en France, que ce soit par ses amis ou par ses ennemis, avant de se pencher sur la réception américaine.

I Zola : une personnalité marquée

En France, Zola ne cherche pas à raconter sa vie privée dans les journaux : ce qui ressort est généralement du domaine du professionnel. Il n'existe pas de biographie à cette époque. Ce qui est connu se constitue donc de ce qu'il publie, des démarches qu'il entreprend ainsi que des relations qu'il évoque publiquement.

Ses publications recouvrent deux registres : imaginaire d'un côté et journalistique de l'autre. Le premier ordre est de nature littéraire et ne sera donc examiné que dans un deuxième temps. C'est par la deuxième catégorie que le lecteur peut en apprendre plus sur les opinions de l'auteur, puisqu'il emploie un « je » qui est supposé se confondre avec l'homme. Les journalistes américains, au moment du scandale de *L'Assommoir*, ont besoin d'écrire rapidement des articles sur lui. Certains choisissent d'ailleurs de reproduire directement des articles anglais. Sur quoi peuvent-ils alors s'appuyer pour donner des informations sérieuses à leur public ? Le plus rapide sera probablement de lire ce que Zola accepte de communiquer ainsi que la réception française. Qu'en est-il donc dans les années 1877-1879, lorsque les États-Unis découvrent l'auteur, alors que celui-ci est connu depuis plus d'une décennie en France ?

Le recueil *Mes Haines : causeries littéraires et artistiques* contient des articles dans lesquels l'auteur définit sa vision de l'œuvre d'art. Il est en outre très actif dans les journaux et développe des relations dans les milieux artistiques et littéraires. D'autres articles viennent compléter sa perception artistique, qui seront en partie publiés dans *Le Roman Expérimental* en 1880, suivi des *Romanciers Naturalistes* en 1881. Il est à noter que sur ces trois recueils, un seul est traduit, et fort tardivement : il s'agit du *Roman Expérimental* en 1894. Ceci tend à laisser croire qu'en dehors d'un public de lettrés bilingues, la plupart du lectorat américain de Zola n'avait accès à ces travaux que par les articles parus dans des périodiques. De nombreux articles verront le jour concernant Zola en tant que critique.

En outre, les journalistes américains francophones ont également accès à de nombreux

articles écrits sur Zola, certes de deuxième main mais qui ont pu leur fournir des informations importantes, et un contre-poids par rapport à celles données par l'auteur. Ils peuvent aussi avoir souhaité écouter tel ou tel journaliste qu'ils connaissent et dont ils savent partager les opinions. Le traitement des événements marquants comme « Le Manifeste des Cinq », sur lequel nous reviendrons plus tard, ou la célèbre affaire Dreyfus, démontrent que les journalistes américains s'intéressaient à ces données.

Une des premières façons qu'a eue Zola de se faire connaître, en particulier dans *Mes Haines*, a consisté à s'opposer à un certain nombre de conceptions de la littérature, montrant par sa vindicte qu'il se plaçait du côté des modernes. Ceci a été souvent perçu, que ce soit en France mais peut-être plus encore aux États-Unis, comme une forme d'arrogance.

1 Zola en tant que critique : l'affirmation du personnage public par l'éloge et le blâme

D'une façon générale, l'auteur cherche à s'affirmer d'une part en affichant son soutien envers des artistes, s'affiliant ainsi à leur groupe de création, et d'autre part en exprimant clairement ses inimitiés. Le fait de donner clairement son opinion lui permet de se créer l'image d'un personnage franc et direct propre à intéresser son public français. Zola introduit *Mes Haines* par un texte qui s'apparente à une déclaration de guerre, sans pour autant nommer personne. La dialectique utilisée est une forme de *captatio benevolentiae*, dans le sens où il explicite ses intentions, tentant de légitimer auprès de son lecteur ce qui suivra. Il s'agit pour Zola de mettre en place, bien avant l'heure, un plan de communication à l'aide d'une plume particulièrement acide et engagée.

Sa première formule se veut provocatrice : « La haine est sainte »⁵⁴. Ici, nous avons deux éléments d'éloquence qui sont propres à heurter un pays américain : l'éloge d'une valeur a priori négative et son rapprochement avec le religieux. Toute la justification du recueil repose sur le fait que le sentiment en question est beaucoup plus positif que ce qui est généralement convenu. En effet, il s'agit de s'opposer aux autres dans une démarche de création. C'est pour lui une façon de s'attirer l'intérêt du public, par la provocation autant que par l'affirmation de sa singularité. Cette *captatio benevolentiae* est fatalement dangereuse : Zola espère faire comprendre que ses prises de position lui permettent de renverser l'ordre littéraire déjà établi pour en créer un nouveau, mais il s'attire de fait les critiques de ceux qui trouveront ce procédé arrogant et prétentieux, voire blasphématoire. Il sera d'autant plus compliqué pour les Américains de comprendre ces idées : eux n'auront pas été accoutumés à sa personnalité par la lecture d'articles et romans au préalable.

⁵⁴ ZOLA Émile, *Mes Haines, Causeries littéraires et artistiques*, Georges Charpentier, Paris, 1879, p. 1.

Les articles du recueil sont effectivement parfois voués à la haine, ainsi que l'auteur le proclame, mais d'autres défendent un artiste, souvent contre les moralisateurs. Lorsque l'auteur s'en prend à un confrère ou à un peintre, le but est généralement d'affirmer sa méthode en creux. Le premier article, à propos de « L'abbé*** »⁵⁵, évoque un auteur qui publie dans l'anonymat. Il est cependant bien connu du public, notamment pour avoir écrit le « Maudit »⁵⁶. Écrivain n'étant pas une personnalité publique, Zola peut s'en prendre à ce qu'il représente sans pour autant que l'attaque ne paraisse personnelle. Ainsi, il lui est possible de blâmer les défauts de l'abbé afin de transmettre ses propres valeurs d'honnêteté : « il veut la mort du prêtre, et il est encore prêtre pour faire vendre ses œuvres »⁵⁷. « Gustave Doré »⁵⁸ est également pris pour cible, mais la critique reste assez modérée. Le journaliste lui concède des qualités : « sa part est si large, que je ne crains pas de le blesser en l'étudiant tel qu'il est dans la vérité de sa nature »⁵⁹. Si le ton est parfois condescendant, on sent assez bien que Zola veut simplement affirmer sa propre méthode : « il ne dessine ni ne peint : il improvise ; sa main trouve des lignes, des ombres et des lumières, comme certains poètes de salon trouvent des rimes, des strophes entières »⁶⁰. C'est l'une des premières valeurs que l'auteur cherche à transmettre : celle du travail préalable, de l'importance de donner un cadre précis au roman.

Il ne s'agit pas ici de questionner l'ensemble du recueil *Mes Haines*, mais simplement de mettre en lumière que cet ouvrage est un manifeste de la personnalité littéraire de Zola et lui sert à se créer une forme de publicité. Par ailleurs, de nombreux autres articles viennent corroborer cette façon de communiquer. Nous la retrouvons notamment dans *Le Roman Expérimental* et *Les Romanciers naturalistes*. Cette haine assumée lui permet de faire comprendre sa méthode, mais aussi les traits de caractère qu'il souhaite qu'on lui attribue. Parmi ceux-là : la force du travail, la volonté de proposer quelque chose de nouveau en littérature, mais aussi une certaine arrogance qui fait aussi la particularité du journaliste.

Si la dialectique est assez compréhensible, il n'est pourtant pas acquis que la réception française sera disposée à en donner un retour positif. Zola est régulièrement perçu comme quelqu'un d'arrogant, souvent rabaissé par la critique. Néanmoins, en France, ce rejet violent suit le succès plus qu'il ne le précède. *Les Contes à Ninon*, par exemple, ont plutôt été bien acceptés. George Dauriac qui était l'un des collaborateurs de l'auteur dans divers journaux, écrit : « Avec son esprit poétique et railleur tout ensemble, avec l'imagination, l'observation et la grâce et la vivacité du

⁵⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 85.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 86.

sentiment, la fraîcheur et parfois la maturité des idées qu'on remarque dans son livre, M. Zola a le devoir de se faire une personnalité. Il y arrivera. »⁶¹. Ici, il est clairement conseillé à l'auteur d'affirmer sa personnalité, en utilisant notamment son esprit « railleur ». George Dauriac encourage vivement son collaborateur à poursuivre sur sa lancée.

Thérèse Raquin a bien plus divisé la critique : l'article de Louis Ulbach, auquel Zola envoyait encore ses romans pour qu'il en parle, est assez éloquent sur ce point. Il fustige l'auteur, notamment pour son manque d'humilité : « Ma curiosité a glissé ces jours-ci dans une flaque de boue et de sang qui s'appelle *Thérèse Raquin*, et dont l'auteur, M. Zola, passe pour un jeune homme de talent. Je sais, du moins, qu'il vise avec ardeur à la renommée. [...] Intolérant pour la critique il l'exerce lui-même avec intolérance, et à l'âge où l'on ne sait encore que suivre son désir, il intitule ses prétendues études littéraires : Mes haines ! »⁶². Parmi les premières critiques envers l'auteur, nous retrouvons donc également celle de l'ambition. Il n'a encore que peu d'ennemis mais la plupart développeront parmi d'autres cet argument : Zola ne s'exprime pas comme un homme bien élevé. Ici aussi, comme Outre-Atlantique plus tard, l'article est anonyme : Ulbach signe du nom « Ferragus ».

Lorsque la réussite du septième tome des *Rougon-Macquart* est avérée, les journalistes deviennent rapidement très incisifs. Mais du côté français, des voix s'élèvent pour défendre l'auteur, notamment celle d'Huysmans dans un journal belge : « mais que l'auteur, s'étant vu traité de pornographe et accusé de tremper sa plume dans la sanie et dans la boue, ait été obligé d'écrire une préface et de protester contre les jugements odieux qui couraient sur sa personne, je trouve cela déplorable et honteux pour le public ! »⁶³. Huysmans évoque pourtant ce qui lui sera reproché, à savoir de « protester contre les jugements odieux qui couraient sur sa personne ». Car si les reproches que Zola adresse à quelques écrivains sont mal vécus, il en est de même pour les réponses envers les journalistes : tout ceci fait partie de la construction d'un personnage prétentieux et agressif. Un autre reproche consiste à qualifier Zola de vulgaire : Huysmans y répond en évoquant simplement la vie de son confrère : « L'auteur de *L'Assommoir* ne porte ni tape-à-l'œil bossué, ni blouse bleue, ni culottes qui perdent leurs fonds, il est mis comme tout homme de goût, sans excentricité comme sans négligence »⁶⁴. Ces remarques n'auront bien sûr que très peu d'effet sur la perception qu'ont les critiques de l'auteur.

Pour exemple, *Le Temps* publie presque deux années plus tard l'article d'un anonyme qui

⁶¹ DAURIAC Philippe, « Revue littéraire », *Le Monde illustré*, 9^e année, n° 404, 7 janvier 1865, pp. 10-1.

⁶² ULBACH Louis, « La littérature putride », in *Le Figaro*, 15^e année, 3^e série, numéro 23, 23 janvier 1868, p. 1.

⁶³ HUYSMANS Joris Karl, *Émile Zola et "L'Assommoir"*. Articles de *L'Actualité* de Bruxelles, 11 mars 1877, disponible sur la digitèque de Bruxelles, <http://digistore.bib.ulb.ac.be/2013/ELB-ULB-a098-1876-1877-000.pdf>, p. 241.

⁶⁴ *Ibid.*

montre tout le mépris qu'il a pour l'auteur : « On parle beaucoup depuis quelques jours de l'auteur de *L'Assommoir*. Sa lettre sur les romanciers contemporains a éveillé toutes sortes de susceptibilités et rappelé, par ses procédés, le titre de son fameux roman »⁶⁵. Il est question de *L'Assommoir*, mais aussi de l'article «Les romanciers contemporains», paru dans *Le Figaro* en 1878 et qui fit également scandale, par la façon dont l'auteur exprime son amour ou son indifférence envers ses pairs.

Nous arrivons au moment où les Américains découvrent l'auteur. Ils n'ont donc pas eu d'abord affaire aux *Contes à Ninon*, ne sont pas non plus passés par le moment où Ulbach commençait à montrer une résistance forte par rapport aux théories zoliennes. En outre, ils n'ont nulle connaissance des amis de Zola, que ce soit Dauriac ou Huysmans. Bien qu'Henry James et Norris le connaissent, l'un est trop prudent et l'autre trop jeune pour le défendre. Le lectorat des États-Unis prend donc connaissance de l'œuvre du romancier en plein scandale, sans avoir accès véritablement aux voix qui s'élèvent pour la défendre.

En 1879, nous remarquons que les périodiques américains reproduisaient des articles de journaux anglais, ce qui restera ponctuel par la suite. Le reproche déjà formulé plus de dix ans auparavant par Ulbach est repris : Zola est si arrogant qu'il pense pouvoir détruire Hugo : « M. Zola est toujours occupé dans le travail d'iconoclasme. Le protestantisme ayant été éliminé, il s'astreint à présent à balayer le romantisme tel qu'il était incarné par M. Victor Hugo »⁶⁶. Il s'agit d'un des articles du *New York Times*. Nous retrouvons les traits d'ironie dans l'image « est toujours occupé dans le travail d'iconoclasme » ainsi que dans l'antiphrase « Le Protestantisme ayant été éliminé », et tout semble influencé par le premier article tiré d'un journal anglais, qui lui-même était inspiré des critiques françaises, ainsi que vu précédemment.

G. E. M. produit alors dans le même périodique un long article à propos de Zola critique de théâtre, se démarquant donc en partie des autres, qui évoquaient plutôt son travail sur les romanciers. Pourtant, la longue introduction choisit le thème de la pensée zolienne dans un aspect plus général :

Les théories du naturalisme de M. Émile Zola, dans leur application au roman et au drame, ont suscité beaucoup de discussions dans le monde et, parmi ses ennemis, parmi les vieux schnocks de la littérature, une bonne dose d'amusement inoffensif. Quant à la valeur de ces théories, elle ne peut être évaluée que par une critique impartiale; et, apparemment, c'est le destin de M. Zola de ne recevoir de commentaires que de personnes déterminées à mal comprendre ou à déformer ses vues. L'interprétation erronée est une arme faible contre un écrivain à la fois si sûr de lui et

⁶⁵ ANONYME, « Chronique », *Le Temps*, 15 janv. 1879.

⁶⁶ ANONYME, « Zola, Littré and Hugo », *NYT*, 27 juin 1881, p. 2.

M. Zola is still busy engaged in the work of iconoclasm. Protestantism having been disposed of, he now proceeds to make equally short work of romanticism as personified in M. Victor Hugo.

si agressif : et, en général, il est préférable de répondre aux arguments par d'autres arguments plutôt que sur des motifs purement fictifs.⁶⁷

Tout d'abord la renommée désormais mondiale de l'auteur est mentionnée, tout en étant tournée contre lui. En effet, si la masse discute, les ennemis et les « vieux schnocks » de la littérature se moquent ouvertement, et semble-t-il à raison, étant donné que cette moquerie est « sans mal ». L'auteur français est bien en dessous d'eux et il serait de mauvais aloi de leur part de lui accorder plus qu'un rire méprisant. Le cliché selon lequel l'auteur serait un homme grossier et mal élevé, bien qu'Huysmans ait épousé la thèse inverse, est toujours utilisé. L'ironie se poursuit à travers la phrase suivante qui explique que « c'est le destin de Zola d'être mal compris », raillant ici celui qui passe un temps certain à répondre aux invectives des uns et des autres et à s'expliquer. Nous pouvons d'ailleurs nous demander si l'auteur de l'article l'a effectivement constaté ou s'il ne fait que reprendre les termes des journalistes français ou anglais. Puis, il lui est de nouveau reproché le caractère accusateur de sa plume : le journaliste américain joue sur le ressort comique de l'arroseur arrosé. En somme, l'auteur français serait prétentieux pour être agressif envers ses pairs, mais aussi un piètre romancier et théoricien, dont les ennemis se moquent sans même chercher une réelle argumentation. Nous retrouvons donc ici une des caractéristiques de la réception de Zola aux États-Unis : il est supposé être agressif. Il faut également noter qu'à ce moment, le mot « naturalisme » est alors écrit : il l'est en général lorsque l'opinion est négative. Ces idées sont bien sûr largement inspirées des perceptions des journalistes français.

Cet article a l'avantage d'être signé : il donne le ton aux quelques autres critiques que recevra Zola dans le *New York Times*. Quelques mois plus tard, un journaliste anonyme raille une nouvelle fois l'auteur en évoquant son « talent d'invectives » : « M. Émile Zola, ayant découvert qu'il possédait un pouvoir d'invectives remarquable, a ces derniers temps consacré une partie considérable de son talent à des attaques persistantes contre la plupart des autres hommes de lettres »⁶⁸.

⁶⁷ G. E. M., « A Theatre of the Future. Emile Zola upon the Naturalism of the Stage », *NYT*, 23 janv. 1881, p. 10.

M. Emile Zola's theories of naturalism, in their application to the novel and to the drama, have aroused a good deal of discussion in the world, and, among his enemies, among the old fogies of literature, a certain amount of harmless amusement. As to the value of these theories, that can only be weighed by impartial criticism ; and it has been M. Zola's fate, apparently, to be written about by persons who are determined to misunderstand or to misrepresent his views. Misrepresentation is a weak weapon against a writer at once so convinced and aggressive ; and, on general principles, it is a better plan to tilt with an adversary upon his own ground rather than upon grounds which are purely fictitious.

⁶⁸ ANONYME, « Zola as a critic », *NYT*, 29 mai 1881, p. 2.

M. Emile Zola, having discovered that he possessed of a remarkable power of invective, has devoted a considerable part of his talent of late to persistent attacks upon most other literary men.

Ce périodique n'est néanmoins pas le seul à avoir évoqué Zola en tant que critique. C'est aussi le cas de quelques journaux qui se veulent littéraires, et qui souhaitent proposer des articles plus approfondis que le *New York Times*.

Le premier long article concernant les essais de Zola est paru dans l'*Atlantic Monthly*, dont le rédacteur en chef était à l'époque William Dean Howells, un écrivain et journaliste qui a beaucoup soutenu ses pairs dans leur modernité. Il a eu un rôle certain dans l'acceptation des écrits de l'auteur français en Amérique : l'article devrait donc *a priori* être bienveillant. Le texte fait trois pages et relate dans le détail les essais du *Roman expérimental*. Il n'est pas signé : malgré la supervision d'Howells, il n'est pas sûr qu'il ait écrit l'article. Voici la façon dont l'Américain l'introduit : « Le nouveau livre de Zola a pour but d'assurer sa propre défense, sa méthode d'écriture, et ce qu'il croit être la méthode des futurs romanciers, et à tout ceci s'ajoute une dénonciation très amère de ses ennemis »⁶⁹. Ici encore nous retrouvons la remarque des attaques envers les « ennemis » qui sont qualifiées d'« amères ». Bien que cette analyse montre une véritable finesse et un réel souci de rigueur, les jugements précédents envers les *Haines* de Zola distillent encore leur fiel. Le journaliste anonyme ne semble d'ailleurs pas totalement acquis à la cause du naturalisme. La dernière phrase de l'article est ainsi libellée : « De son volume à leur sujet, cependant, il ne peut guère y avoir qu'une seule opinion; il est divertissant et extrêmement lisible, mais il n'est pas empreint de sagesse »⁷⁰, ce qui dénote un avis plutôt mitigé.

Un autre article assez rigoureux paraît quelques temps plus tard dans *The Nation*. Nous y remarquons une volonté affichée de fournir des réflexions sérieuses. En effet, le sous-titre mentionne le document source en français, ce qui démontre l'accès au texte original : « Documents Littéraires : Études et Portraits. Par Émile Zola. Paris : Charpentier ; New York : F. W. Christern. »⁷¹. Le journaliste essaye de se montrer objectif avec Zola, il lui confère des qualités d'analyse et la volonté d'être juste : « M. Zola s'efforce de rendre justice au cénacle littéraire romantique de France et de donner une idée juste de sa valeur et de son importance »⁷². Pourtant, l'auteur est tout de même jugé quelque peu méprisant quelques lignes plus loin : « Il ne peut

⁶⁹ ANONYME, « Zola's Essays », *The Atlantic Monthly*, Boston, XLVII, janv. 1881, p. 116.

Zola's new book is of the nature of an argument in defense of himself, his method of writing, and what he believes will be the method of future novelists, and to his is added a very bitter denunciation of his foes.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 119.

Of his volume about them, however, there can hardly be but one opinion ; it is entertaining and exceedingly readable, but it is not full of wisdom.

⁷¹ ANONYME, « Zola as a critic », *The Nation*, New York, XXXIV, n° 872, 16 mars 1882, p. 233.

⁷² *Ibid.*

M. Zola makes an effort to do justice to the romantic school in French literature, and to give a fair idea of the value and position of the value of whom he treat.

s'empêcher de rire de ce qu'il appelle les ruines de l'école Romantique »⁷³. Enfin, bien que ce ne soit a priori pas l'objet de l'article, le journaliste ne peut s'empêcher de donner son sentiment sur l'œuvre romanesque de Zola, qui est loin d'être positif, et potentiellement influencé par l'image du romancier telle qu'elle est perçue aux États-Unis : « Zola est bien plus intéressant en tant que critique qu'en tant qu'écrivain de fiction »⁷⁴. La comparaison donne cependant une vision positive du travail de critique de Zola.

Parmi les journaux littéraires qui ont donné leur avis sur Zola en tant que critique, nous pouvons également citer *The Literary World*, qui s'exprime quant à lui uniquement en 1890. C'est assez étonnant en soi car ce périodique proposait des articles à propos de chaque nouveau roman zolien au moment de sa sortie ; même les œuvres de jeunesse ont pratiquement toutes été l'objet d'une critique *a posteriori*. Le silence de *The Literary World* est donc surprenant, d'autant plus que le seul article écrit a pour objet une erreur de Zola que *The Speaker* a notée. L'auteur français s'est manifestement trompé dans l'un de ses comptes rendus en confondant Tolstoï et Dostoïevski. Le journaliste fait alors remarquer qu'Howells, qui a notamment soutenu Zola au moment de la publication de *La Terre*, devrait être ennuyé de l'incident : « M. Howells, en effet, ne commet pas d'erreurs aussi graves que celles de Zola au sujet de la paternité de romans (si seulement ses lacunes de critique étaient également aussi insignifiantes) ; nous sommes curieux de voir de quelle façon il va accepter cette opinion grossière de l'une de ses idoles exprimée par une autre. »⁷⁵. Même dans un journal littéraire, le ton est encore assez railleur. C'est aussi le cas dans *The Nation* en 1893 : alors que le journal est plutôt favorable à l'auteur, il publie un article négatif concernant *Le Docteur Pascal*, et note « Son défi aux critiques hostiles [...] n'aura guère d'effet »⁷⁶.

The Critic, dans son analyse de *La Débâcle*, évoque en bien le *Roman expérimental*, apparemment lu en français : « Dans 'Le Roman Expérimental', un recueil d'essais pas moins instructif que ses romans, Zola dit [...] »⁷⁷. Il y résume les idées principales de l'auteur. Cet article a peut-être été le déclencheur de la traduction du recueil d'articles. L'analyse est longue et détaillée, et

⁷³ *Ibid.*

He cannot help chuckling over what he terms the ruins of the Romantic school.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 234.

Zola is far more interesting as a critic than as a writer of fiction.

⁷⁵ ANONYME, « Article 2 – No title », *The Literary World*, Boston, XXI, n°21, 11 oct. 1890, p. 358.

Mr. Howells, indeed, does not make such mistakes about the authorship of novels as M. Zola (would that his shortcomings as a critic were as trifling) ; but how he will stomach this rude opinion of one of his idols expressed by another, we shall be curious to see.

⁷⁶ ANONYME, « *Doctor Pascal* », *The Nation*, New York, LXVIII, n°1751, 19 janv. 1899, pp. 53-4.

His challenge to hostile critics [...] will scarcely have much effect.

⁷⁷ ANONYME, « Zola's *Downfall* », *The Critic*, New York, XXI, n° 548, 27 août 1892, p. 103.

In 'Le Roman Experimental', a collection of essays not less instructive than his novels, and no less interesting, Zola says [...].

s'appuie également sur l'application de ladite méthode dans *La Débâcle*. Le journaliste est admiratif : « C'était une idée brillante d'introduire l'esprit scientifique de l'époque dans le roman, et Zola se mit à travailler dessus avec son immense énergie et sa détermination inébranlable »⁷⁸.

Cet article écrit plus d'une dizaine d'années après celui du *Atlantic Monthly* est l'un des rares à ne pas évoquer l'arrogance supposée de l'auteur. Nous pouvons probablement considérer que, vu sa date de publication, le temps a permis aux critiques de mieux considérer l'œuvre de Zola. Salvan a effectivement mis en lumière un changement d'attitude de la critique après 1886 et l'intervention du docteur Davidson. Il note que « Jusqu'à cette date [1886], nous sommes confrontés par le spectacle paradoxal du succès croissant d'un auteur sur lequel s'acharnent les critiques. »⁷⁹. Il paraît donc logique que les articles se fassent moins négatifs avec le temps, d'autant plus que les Américains peuvent à ce moment avoir le recul dont ils manquaient encore entre 1877 et 1886, années pendant lesquelles la quasi-totalité des écrits fictionnels de Zola ont été traduits.

Ainsi, bien que Zola se soit affirmé par l'éloge et le blâme, les critiques françaises, puis américaines ont choisi de s'appuyer davantage sur le second que sur le premier pour forger leur opinion. Ce qui était retenu, c'était que l'auteur était probablement méprisant, méchant, mal élevé et de peu de talent. Qu'il l'ait provoquée ou non, cette réputation n'a pas empêché l'écrivain d'avoir un succès très important ; elle y a même probablement aidé. Les divers articles, par leur exagération générale de tout ce qu'ils exécraient chez Zola, n'ont pas manqué de lui faire de la publicité. Une personne qui ose donner son opinion y compris sur le très respecté Victor Hugo ne peut pas manquer d'attirer l'attention sur elle. Le phénomène s'est ensuite peu à peu amenuisé, laissant place à des avis plus construits.

En outre, la production romanesque et journalistique de Zola n'est de toute évidence pas la même à ces deux dates. Durant ce temps, l'auteur a pu poursuivre sa rédaction des *Rougon-Macquart*, mettre à jour ses méthodes, plans d'écriture, et accentuer tout les recherches qui précèdent la rédaction. Le travail est titanesque et les critiques américaines finissent par le reconnaître : cela fait partie des éléments qui permettront à Zola de créer son personnage public.

2 La persévérance de Zola : la force du travail, la fortune

Dans son *Histoire des États-Unis*⁸⁰, Jean-Michel Lacroix explique comment le pays en est

⁷⁸ *Ibid.*

.It was a brilliant idea to introduce the scientific spirit of the age into the novel, and Zola set to work upon it with his immense energy and his unshakable resolution.

⁷⁹ SALVAN Albert J., *Zola aux États-Unis*, op. cit., p. 83.

⁸⁰ LACROIX Jean-Michel, *Histoire des États-Unis*, PUF, Paris, 1996.

venu à cette image, et la façon dont la littérature y est intrinsèquement liée. Après la guerre de sécession, il note un bouleversement très important : la nation s'ouvre sur la « scène internationale »⁸¹. C'est l'époque de l'âge d'or, sur lequel Mark Twain publie un roman : « Enrichissement et corruption ont souvent partie liée et, décrivant l'Amérique de l'après-guerre, Mark Twain publie en 1873 un roman célèbre, *The Gilded Age*, qui laissera son titre à l'Histoire »⁸². C'est donc le règne de l'argent, qui amènera le triomphe du capitalisme : « L'accumulation des richesses devient l'évangile d'une nouvelle religion qui révèle le primat de l'économique sur le spirituel et la politique »⁸³. Néanmoins, l'argent seul n'est pas encore suffisant : il existe également la croyance selon laquelle la fortune est obligatoirement méritée : « une conception libérale du rôle de l'État et la philosophie dominante de la sélection naturelle favorisent l'initiative individuelle, encouragent la concurrence et la lutte pour la vie et légitiment un darwinisme social qui finit par faire croire que ce sont les meilleurs qui réussissent »⁸⁴.

Pour toutes ces raisons, il paraît logique que peu à peu, la majorité des journalistes américains commence à respecter la bonne fortune de Zola, en particulier lorsque ce dernier expliquera longuement tout ce qu'il met en œuvre en terme de travail pour en arriver à écrire un roman. En outre, la condition pauvre de sa famille dans sa jeunesse aide à en faire un personnage sympathique puisqu'il est parti de rien pour réussir. C'est la notion de « rêve américain ». Bien que l'expression ne soit utilisée par James Tuslow Adams dans son livre *Epic of America*⁸⁵ qu'en 1931, le mythe est quant à lui bien plus vieux. L'idée d'un nouveau monde plein de richesses extraordinaires était un argument de taille dès les XVII^e et XVIII^e pour convaincre le peuple anglais de s'y installer. Zola peut finalement tout à fait s'intégrer dans la culture américaine.

Les deux idées de travail et d'argent sont souvent liées : comme la logique le veut, l'auteur français commencera par évoquer son labeur et ses méthodes avant de parler plus directement des problématiques économiques. Les deux thématiques seront cependant traitées l'une après l'autre, car bien que connectées, elles ont souvent été traitées séparément dans les différents journaux.

a) *Le travail*

Zola jouit d'une réputation de travailleur acharné : il ose revendiquer le temps passé à la préparation de ses romans, et évoque avec rigueur la méthode mise en place. Dans *Mes Haines*, il

⁸¹ *Ibid.*, p. 267.

⁸² *Ibid.*, p. 268.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ ADAMS James Truslow, *The Epic of America*, Simon Publications, 2001, première publication en 1931.

fustige l'improvisation de l'artiste Gustave Doré, ce qui lui permet d'expliquer en creux sa propre vision du travail de l'artiste. L'article commence ainsi : « Gustave Doré, pour le juger d'un mot, est un improvisateur, le plus merveilleux improvisateur du crayon qui ait jamais existé »⁸⁶. La phrase pourrait être flatteuse si le mot « improvisateur » pour « peintre » n'avait pas été employé. Zola fustige ici la vieille croyance romantique selon laquelle l'artiste reçoit son inspiration sans avoir besoin de travailler. Il poursuit ensuite en explicitant sa pensée, évoquant donc indirectement ses propres brouillons et recherches préparatoires : « Il n'y a pas d'incubation de l'œuvre ; il ne caresse point son idée, ne la cisèle point, ne fait aucune étude préparatoire »⁸⁷. Un peu plus loin, il développe également la théorie selon laquelle un artiste a besoin d'années de souffrances dans l'anonymat pour pouvoir faire mûrir son génie : « Le succès est venu trop tôt : le jeune artiste n'a pas eu à soutenir la grande lutte, pendant laquelle on fouille avec acharnement la nature humaine »⁸⁸. C'est, par ailleurs, une allusion à la mort prématurée du père de Zola et aux débuts de sa carrière, vécus dans la pauvreté. Il poursuit en expliquant que malgré le talent indéniable de Gustave Doré, celui-ci n'a pas pu créer « la vie », affirmant ainsi que sans travail acharné, aucune prédisposition ne saurait suffire pour devenir un grand artiste : « L'improvisateur a écrit sur les marges ses impressions, en dehors de toute réalité et de toute étude, et son talent merveilleux a donné, à certains dessins, une sorte d'existence étrange qui n'est point la vie, mais qui est tout au moins le mouvement »⁸⁹.

En outre, cette idée est largement corroborée par la production effective de Zola quant aux dossiers préparatoires, dont une grande partie a été éditée par Colette Becker⁹⁰ à partir de 2003. La chercheuse explique l'intention de Zola lorsqu'il a montré ces documents : « En montrant ses dossiers préparatoires, Zola voulait, en effet, répondre aux critiques qu'on ne cessait de lui faire, en donnant de lui l'image d'un romancier sérieux, ne se contentant pas d'une documentation hâtive et superficielle, travaillant avec logique et méthode, s'appuyant sur les dernières découvertes scientifiques et visant à la vérité, souhaitant, en un mot, imposer une esthétique nouvelle opposée aux formes romanesques à la mode : romans romanesque, roman « honnête », roman-feuilleton »⁹¹. Le contenu des dossiers démontre au moins la sincérité de l'auteur : en effet ceux-ci sont particulièrement denses et variés. « Ils obéissent à un classement en sections, toujours les mêmes, portant les mêmes titres, écrits avec soin et un véritable souci esthétique, en pleine page

⁸⁶ ZOLA Émile, *Mes Haines, causeries littéraires et artistiques, Nouvelle édition*, op. cit., p. 86.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 87.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 91-2.

⁹⁰ ZOLA Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires, Publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Vol I, Honoré Champion, Paris, 2003.

⁹¹ *Ibid.*, p. 8.

« Ébauche », « Personnages », « plans ». S'ajoute une série de sections documentaires (notes diverses prises au cours de visites sur le terrain, sur des ouvrages spécialisés, ou à la suite de conversations, articles de journaux, plans des différents lieux des romans de la main de l'auteur, lettres de correspondants, etc.,) »⁹², explique Colette Becker. Ainsi, Zola prouve qu'il travaille le réalisme grâce à ses recherches variées, et montre qu'il prend tout le temps nécessaire pour construire son intrigue, avec l'utilisation des notes sur les personnages, les lieux, et la construction du plan de l'histoire.

Nous pourrions ajouter à ces dossiers les *Carnets d'Enquêtes*⁹³, qui ont été édités par Henri Mitterand. Ceux-ci ne concernent que l'aspect documentaire qui, selon la méthode zolienne, précède le travail de création littéraire. « Ce sont des textes de première main, des témoignages immédiats, sur le vif des êtres et des choses - à la différence des fiches de lecture ; des recueils comparables aux "Carnets" de croquis des peintres : d'où le titre que nous leur avons donné, *Carnets d'enquêtes* »⁹⁴.

Ce travail acharné a été mis très tôt en valeur par l'auteur mais aussi par ses amis. Alexis explique la façon dont Zola procède pour écrire : « Tous ses matériaux amassés, puis triés, assimilés, distribués méthodiquement dans un plan. - besogne qu'il fit au milieu de la paix des champs, dans son vaste cabinet de travail de Médan, inauguré au printemps de 1879, - Zola écrivit en très grosses lettres, en haut d'une page, Nana, - titre dont la brièveté et la simplicité le ravissaient, - et commença son premier chapitre »⁹⁵. Il corrobore ainsi ce que l'auteur raconte dans de nombreux journaux : la présence des dossiers préparatoires. Ensuite, Alexis donne de l'écrivain l'image de quelqu'un qui travaille, à sa table, pendant des heures, séparant son temps entre ses diverses obligations : « Chaque mois, il faisait un chapitre, quarante à quarante-cinq pages en une quinzaine de jours de travail ; les jours de feuilleton dramatique du Voltaire et de son article de Russie fait en sept ou huit jours, et un court voyage à Paris occupant les quinze autres jours »⁹⁶. La valorisation du travail de Zola n'a pas été spécialement remise en cause par les périodiques conservateurs et catholiques qui avaient pris l'habitude de prendre l'écrivain pour cible. Nous pourrions bien sûr citer les nombreux articles où les journalistes contestent le fait que le romancier écrit bel et bien la réalité, ou encore qu'il se contente de peindre le vice, en laissant supposer ainsi qu'une telle écriture serait à la portée de tout le monde.

C'est le cas de Bergerat qui explique : « Médan, près Poissy est un lieu... d'aisance et de

⁹² *Ibid.*, pp. 10-1.

⁹³ ZOLA Émile, *Carnets d'enquêtes : Une ethnographie inédite de la France*, textes établis et présentés par Henri Mitterand op. cit., 1986.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁹⁵ ALEXIS Paul, « Nana et l'œuvre d'Émile Zola », *Le Figaro. Supplément du dimanche*, 12 mars 1881, p. 42.

⁹⁶ *Ibid.*

plaisance, où de jeunes fanatiques, prosternés nuit et jour devant un cheik constipé, écoutent les gargouillades sacrées de son ventre et tâchent de les imiter par des bruits de bouche similaires »⁹⁷. Selon le journaliste, ce que fait Zola, ce n'est pas du travail mais simplement de l'ordure. Allant encore plus loin, les cinq écrivains ont dénigré toute la production de Zola lors de la parution de *La Terre* : « Zola, en effet, parjurerait chaque jour davantage son programme. Incroyablement paresseux à l'expérimentation *personnelle*, armé de documents de pacotille ramassés par des tiers, plein d'une enflure hugolique, d'autant plus énervante qu'il prêchait âprement la simplicité, croulant dans des rabâchages et des clichés perpétuels, il déconcertait les plus enthousiastes de ses disciples »⁹⁸. L'adjectif « paresseux » est relativement rare. Ici, les Cinq associent le reproche au caractère obscène de sa production romanesque ; les dossiers préparatoires ne seraient pas élaborés de façon assez rigoureuse pour que le roman qui en sort soit en phase avec la réalité : « Non seulement l'observation est superficielle, les trucs démodés, la narration commune et dépourvue de caractéristiques, mais la note ordurière est exacerbée encore, descendue à des saletés si basses que, par instants, on se croirait dans un recueil de scatologie : le Maître est descendu au fond de l'immondice »⁹⁹. Ainsi, la supposée « paresse » du chef de file du mouvement naturaliste n'est pas un reproche qui revient avec régularité, elle est généralement associée à d'autres critiques relatives à l'obscénité de ses récits.

Aux États-Unis, à l'opposé des propos des Cinq, l'accent mis sur le labeur du romancier a reçu un accueil favorable. En 1892, *The Critic* publie une interview dans laquelle Zola défend son travail : « Mon plan de travail est des plus rigoureux. Chaque chapitre est balisé à l'avance, mais ce n'est qu'au moment de l'écriture que les divers incidents que j'ai prévus se mettent en place »¹⁰⁰. Les Américains concèdent également que, malgré leurs jugements parfois durs sur les romans, ceux-ci sont bien documentés, à l'image des propos du journaliste de *The Literary World* : « M. Zola a étudié en détails la façon de gagner de l'argent et de le conserver ; il n'a pas épargné un seul détail scabreux, de tout type et avec toutes les nuances, que l'argent peut induire : [...] »¹⁰¹. D'une façon générale, les efforts de documentation sont remarquables.

C'est surtout lorsque les *Rougon-Macquart* sont presque terminés que les Américains

⁹⁷ BERGERAT É., « Deux sous de naturalisme », in *Les Chroniques de l'homme masqué* (2e édition), C. Marpon et E. Flammarion, Paris, p. 18. (date inconnue).

⁹⁸ BONNETAIN Paul, Rosny Joseph Henri., DESCAVES Lucien, MARGUERITTE Paul, GUICHES Gustave, « *La Terre* », *Le Figaro : journal non politique*, 18 août 1887, p. 1.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ ANONYME, « An Interview with Zola », *The Critic*, New York, XVIII, n° 547, 13 août 1892, p. 83.

My plan of work is most rigorous. Each chapter is marked out in advance, but it is only as I am writing that the various incidents which I have collected fall into place.

¹⁰¹ ANONYME, « Money », *The Literary World*, Boston, XXII, n° 9, 25 avr. 1891, p.142.

M. Zola has studied every aspect of money-getting and money-holding ; he has not spared a detail of the vileness, of every kind and degree, which money can induce ; [...].

admirent la force de travail. Bardeen, dans un périodique de San Francisco, se montre alors élogieux : « Je crois qu'il a accompli la plus grande réussite littéraire des jeunes hommes de cette génération »¹⁰². Cette étude ne pourrait néanmoins pas être complète sans celle du succès et de la fortune : en effet, lorsqu'ils sont évoqués, ceux-ci sont toujours rapprochés de l'importante capacité de travail revendiquée par Zola. Pour les Américains, la réussite lui permet généralement de mériter cette fortune.

b) Le succès de Zola, sa fortune, son argent

Ainsi Zola croit-il en la vertu du **travail** acharné pour composer une œuvre artistique valable. Mais ce n'est pas le seul point sur lequel il peut incarner les clichés américains de celui qui a réussi : c'est également un homme de lettres qui ose aborder la question de l'argent, notamment dans un article resté célèbre : « L'Argent dans la littérature »¹⁰³. Il y dénonce ceux qui aimeraient qu'aucune conception économique ne vienne se mêler des affaires de l'esprit, tout en déterminant sa conception du rôle de l'argent dans la littérature moderne. Ainsi, il fustige avec ironie Sainte-Beuve et ses conceptions, qu'il juge surannées : « Et jamais le gain ne se trouve au bout de la besogne ; l'écrivain fait des phrases comme l'oiseau fait des roulades, pour son plaisir et pour le plaisir des autres. On n'a pas à le payer, pas plus qu'on ne paie le rossignol »¹⁰⁴. Zola met en lumière l'hypocrisie de cette conception, car l'écrivain ne peut bien entendu vivre sans revenus. Il démontre également que sous couvert de faux-semblant et de supposé raffinement, la société en oublie que chacun a des besoins : « l'argent est une chose grossière qui rabaisse la dignité des lettres »¹⁰⁵. Le concept d'argent est intimement lié à celui de travail : puisque selon Zola l'écrivain doit fournir un travail colossal pour créer, il est bien normal qu'il soit payé pour cela. Ce qui précède montre un des domaines du combat social de l'écrivain, car selon la conception de Sainte-Beuve, il ne peut pas non plus exister de romancier venu d'un milieu social défavorisé, ce dernier ayant de fait besoin de fonds personnels : « Les honnêtes gens devenaient seuls capables de produire dans des conditions pareilles, j'entends les gens riches ou les gens pensionnés, auxquels un dieu avait donné le loisir nécessaire »¹⁰⁶.

¹⁰² BARDEEN C. W., « Zola's Rougon-Macquart Family », *The Overland Monthly*, San Francisco, XVI, n° 94, oct. 1890, p. 422.

I believe he has accomplished the greatest literary achievement of the younger men of this generation.

¹⁰³ ZOLA Émile, « L'argent dans la littérature », in *Le Roman Expérimental*, Flammarion, Paris, 2006.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 169.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

Il cherche ensuite à faire accepter son idée en réalisant une étude sociologique de ce qu'était la situation économique des écrivains sous l'Ancien Régime, avant de faire une comparaison avec l'époque moderne. Le but est de faire remarquer que l'écrivain du XIX^e siècle ne peut se comparer avec celui de l'ancien temps, et qu'à temps nouveaux, économie nouvelle. Il note : « En un demi-siècle, le livre qui était un objet de luxe, devient un objet de consommation courante »¹⁰⁷. Il explique ensuite comment un auteur peut gagner de l'argent, en mettant en lumière le journalisme et la dramaturgie. Puis, il cherche justement à se battre contre le cliché selon lequel un écrivain ne devrait rechercher que la gloire. Il prend l'exemple d'un jeune homme très pauvre qui parvient tant bien que mal à écrire une œuvre tout en travaillant en tant que journaliste avant d'être couronné de succès. Il conclut : « Il est libre, il dira tout haut ce qu'il pense. N'est-ce pas beau ? L'argent a ici sa grandeur »¹⁰⁸.

Ainsi, Zola lie cette acceptation de l'argent à toute sa méthode, car celui-ci est inhérent au travail mais aussi aux temps nouveaux : « Il faut l'accepter sans regret ni enfantillage, il faut reconnaître la puissance, la justice et la dignité de l'argent, il faut s'abandonner à l'esprit nouveau, qui élargit le domaine des lettres par la science, qui, au-dessus de la grammaire et de la rhétorique, au-dessus des philosophies et des religions, tâche d'arriver à la beauté du vrai »¹⁰⁹.

Au moment où Zola écrit cet article, il commence tout juste à être riche. Il vient de faire construire sa maison de campagne à Médan qu'il agrandira au fur et à mesure de ses succès. Avant cela, sa situation était somme toute assez modeste. C'est son ami Paul Alexis qui explique dans un article du *Figaro* que la question d'argent a été importante lorsque l'auteur a décidé d'écrire sa série : « l'argent lui-même, la question d'argent, poussa Zola à entreprendre les *Rougon-Macquart*. Toujours sur le qui-vive, sorti de la misère mais connaissant encore la gêne, il s'était dit depuis longtemps qu'une rente mensuelle de cinq cents francs assurée par quelque éditeur, le mettrait à l'abri du souci et de l'incertitude »¹¹⁰. Dans ce long article, Alexis détaille la situation économique dans laquelle était l'auteur avant le succès de *L'Assommoir*, allant jusqu'à décrire la pauvreté de son mobilier : « Dans la salle à manger du petit pavillon que Zola habitait alors au fond d'un jardin, dans l'étroite salle à manger - si étroite, que Zola, ayant acheté plus tard un piano, il fallut creuser une niche dans le mur, afin de le caser, - je me revois, assis pour la première fois devant la table ronde, d'où la mère et la femme de Zola venaient de retirer la nappe »¹¹¹. Paul Alexis défend son ami et exprime toute son admiration pour sa réussite. Cependant, celle-ci ne lui a pas attiré que de

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 181.

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 194.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 197.

¹¹⁰ ALEXIS Paul, « *Nana* et l'œuvre d'Émile Zola », op. cit., p. 1.

¹¹¹ *Ibid.*

l'admiration de la part de ses pairs en France. Malgré les quelques exemples qu'il évoque dans « L'argent dans la littérature », faire fortune lorsqu'on est romancier est encore assez rare en France, et attire la jalousie.

En général, les journaux ne traitent pas directement de la question d'argent : il s'agit d'allusions à son succès et à sa supposée avarice. En 1877, Dans *Le Journal amusant*, Véron explique que Zola ne devrait pas être fier de son succès de librairie, car celui-ci n'est dû qu'au scandale et sera donc très vite passé de mode : « Bien joué, puisque le public a mordu à l'hameçon. Mais l'auteur de *L'Assommoir* aurait tort de se féliciter d'un semblable succès. C'est une de ces victoires à la Pyrrhus qui compromettent l'avenir d'un écrivain. Ne jamais confondre la gloire avec le scandale »¹¹². Selon Véron, Zola ne mérite pas son succès. Pourtant, celui-ci perdure, et la fortune de l'écrivain s'accroît. L'auteur est accusé de n'écrire que sur des horreurs afin de susciter la curiosité malsaine de son public. C'est notamment ce qui ressort du « manifeste des Cinq » : « Alors, tandis que les uns attribuaient la chose à une maladie des bas organes de l'écrivain, à des manies de moine solitaire, les autres y voulaient voir le développement *inconscient* d'une boulimie de vente, une habileté *instinctive* du romancier percevant que le gros de son succès d'éditions dépendait de ce fait que les imbéciles achètent les *Rougon-Macquart* enchaînés, non pas tant par leur qualité littéraire, que par la réputation de pornographie que le vox populi y a attaché (sic) »¹¹³.

Ainsi l'auteur est donc accusé de ne flatter les mauvais penchants de l'âme humaine que pour s'assurer des ventes confortables : le soupçon d'avidité devient récurrent. Ce sera le reproche principal de Stuart Merrill, qui, malgré sa nationalité américaine, a fait la majeure partie de ses études et carrière littéraire en France. Ce journaliste a voulu aider Oscar Wilde à éviter la prison en demandant aux hommes de lettres, dont Zola, de signer une pétition. Ce dernier a apparemment refusé, selon Merrill pour des motifs inacceptables : il aurait pris la démarche pour une tentative de se servir de son célèbre nom, et aurait eu peur d'une mauvaise influence sur ses ventes. Le journaliste lui dit alors dans son article : « Maintenant, nous vous plaignons sincèrement de voir une tentative de réclame dans un simple mouvement de pitié et d'indignation »¹¹⁴. Ainsi, le romancier n'aurait selon la critique pas d'honneur, et serait prêt à se vendre pour tout et n'importe quoi. C'est aussi la thèse défendue par le journal catholique *La Croix* pendant l'affaire Dreyfus : « Ils étaient aux abois, ils ont entrepris une immense machination en France et à l'étranger pour enlever Dreyfus à l'Île du Diable, payant les journaux les plus sélects, prenant à gage l'écrivain le plus retentissant, le

¹¹² VERON, « Chronique parisienne », *Le journal amusant : journal illustré, journal d'images, journal comique, critique satirique, etc.*, 24 février 1877, p. 2.

¹¹³ BONNETAIN Paul, Rosny Joseph Henri, DESCAVES Lucien, MARGUERITTE Paul, GUICHES Gustave, « *La Terre* », *Le Figaro : journal non politique*, 18 août 1887, p. 1.

¹¹⁴ MERRILL Stuart, « Pour Oscar Wilde, Épilogue » *La Plume : revue littéraire et artistique bi-mensuelle*, janvier 1896, p. 9.

plus sûr du succès : Zola ! »¹¹⁵. L'accusation selon laquelle Zola s'est simplement vendu aux Juifs a largement été relayée par la presse conservatrice pendant l'affaire Dreyfus.

Ainsi, les Français voient généralement dans l'immense succès de Zola et la fortune qui en découle matière à condamnations. Cette idée a été plutôt relayée aux États-Unis ; cependant ce fut également un argument pour défendre Zola, les Américains ayant du respect pour son succès. La thématique de la réussite et de l'argent aux États-Unis tire son importance du contexte historique. En effet, les premières traductions des *Rougon-Macquart* ont paru sans qu'un seul sou ne soit versé au romancier, faute de loi encadrant la diffusion des œuvres d'art à l'étranger. La convention de Berne signée le 9 septembre 1886 n'a été ratifiée par les États-Unis qu'en 1891. Cependant elle a beaucoup changé les choses, et certaines maisons d'édition ont même accepté de verser des droits d'auteur pour des romans qui ne tombaient pas sous le coup de cette loi. Selon un article du *New York Times*, Zola aurait exprimé des doutes sur la ratification de cette loi en termes assez peu élogieux pour les Américains. Le journaliste ne prétend pas le citer, mais explique qu'il rapporte ses propos « en substance »¹¹⁶ : « Les Américains sont une race pratique, et tant que les éditeurs pourront obtenir leurs livres gratuitement, ils ne mettront pas de barrière entre eux et ces riches terrains de braconnage. Enfin, je ne pense pas que les États-Unis deviendront honnêtes et respectables »¹¹⁷. La dernière phrase pourrait être plutôt mal perçue par les Américains, pourtant le journaliste ne fait aucun commentaire, et conclut laconiquement : « M. Zola est à présent engagé pour écrire trois essais dans un journal de New-York. »¹¹⁸. Cela peut sembler étonnant, tant la critique eût été facile. Un autre article paru dans le même journal des années plus tôt traite de la richesse de l'auteur. Mais ici encore, malgré le parti pris évidemment négatif du journaliste, il n'est pas question d'associer l'auteur à quelqu'un d'avidé : c'est plutôt son entourage qu'il accuse d'être vénal : « Pourtant, il est vrai que les gens, au fur et mesure, se mettent à acheter ces horribles trucs, et que, grâce à son succès financier, les disciples se pressent à l'école de Zola »¹¹⁹. Ici encore la critique était facile, mais le journaliste semble s'interdire de faire ce type de reproche. Les

¹¹⁵ LE MOINE, « Les juifs triompheront », *La Croix*, 25 février 1898.

¹¹⁶ ANONYME, « Zola Has Little Faith. He Does Not Believe the Copyright Law Will be Passed », *NYT*, 22 fév. 1891, p. 6.

in substance.

¹¹⁷ *Ibid.*

The Americans are a practical race, and so long as publishers can get their books gratis they will not put a barrier between themselves and these rich poaching grounds. Finally, I do not believe that the United States will become honest and respectable.

¹¹⁸ *Ibid.*

M. Zola is at présent engaged in writing three essays for a New-York monthly magazine.

¹¹⁹ ANONYME, « The Zola School. Depravity of French Literature of the Day », *NYT*, 29 avr. 1879, p. 3

Still, it is true that people buy, as they go along, this horrid stuff, and that, thanks to its financial success, disciples throng to the school of Zola.

Américains ont plutôt eu une vision positive de la volonté du romancier de s'enrichir : les critiques sont loin d'être aussi dures qu'en France.

Dès 1879, le *New York Times* met l'accent sur la pauvreté que l'auteur a connue et son mérite en reprenant l'article d'un journal de Londres : « Zola a acquis ses lettres de noblesse en écriture littéraire alors qu'il traversait une période de misère »¹²⁰. L'ensemble de l'article est particulièrement élogieux. Il relate dans le détail les difficultés qu'a eues l'auteur dans son enfance, et énumère les sommes qu'il a gagnées. Cet article a très probablement trouvé ses sources dans les articles publiés en France par les amis du romancier, notamment celui d'Alexis, mais il nous semble que le fait d'avoir pris le temps de tout reproduire montre à quel point les Américains respectent le succès du romancier. Celui-ci est présenté comme quelqu'un de courageux, et dont l'histoire pourrait être elle-même l'objet d'un roman : « Enfant, il a eu beaucoup de malchance, à commencer par la mort de son père, un ingénieur de renom, dont le nom est toujours porté par un canal dans le sud de la France, canal qui était son œuvre principale »¹²¹. Le succès de Zola sera aussi un argument pour évoquer un roman, que le journaliste qui en parle l'ait apprécié ou pas. C'est le cas dans *The Literary World* pour *Au Bonheur des Dames* : « Dans le domaine de la fiction, la seule œuvre notable est le dernier roman de Zola, *Au Bonheur des Dames*, qui, après avoir fait son apparition en série dans le feuilleton d'un quotidien, vient de paraître sous forme de livre, et en est déjà à sa vingtième édition »¹²². Dans un autre article issu de *The Critic*, Tyrell entreprend de compter l'argent gagné par Zola pour l'ensemble de ses romans, avant de conclure : « Qui dira, après avoir passé en revue la vie et les travaux d'Émile Zola, que sa fortune relativement modeste s'est facilement gagnée ? »¹²³. D'autres articles portent sur les bonnes ventes des romans de Zola, notamment celui de *The Literary World* en 1892 : « Les statistiques concernant la vente des livres de Zola sont rétablies à Londres et à Paris depuis la parution de "La Débâcle" »¹²⁴.

¹²⁰ ANONYME, « The Author of *Assommoir* », *NYT*, 9 mars 1879, p. 2 (article du *London World* du 26 février).

Zola was qualified in the usual way for good writing by passing through misery.

¹²¹ *Ibid.*

As a boy he had a run of very bad luck, starting for the death of his father, an engineer of note, whose name is still borne by the canal in the south of France, which was his principal work.

¹²² J. L. F., « Paris », *Literary World*, Boston, XIV, n° 7, 7 avr. 1883, p. 108.

In the domain of fiction the only work of note is Zola's last novel, *Au Bonheur des Dames*, which, after having made its appearance as a serial in the feuilleton of a daily paper, has just been issued in book form, and is already in its twentieth edition.

¹²³ TYRELL Henry, « Zola's Prices », *The Critic*, New York, XXI, n. s. XVIII, n° 564, 10 déc. 1892, p. 329.

Who will say, after passing Emile Zola's life and labors in review, that his comparatively modest fortune has been easily gained ?

¹²⁴ ANONYME, « Literary Notes », *NYT*, 4 juil. 1892, p. 3.

Statistics concerning the sale of Zola's books are again in order in London and Paris since "La Débâcle" appeared.

Note : Les ventes sont revenues à la normale après le procès et la condamnation de Vizetelly.

Quelques articles font cependant exception à la règle. En effet, certains journalistes accusent Zola, entre autres, de chercher la vente à travers son immoralité : ce sont souvent deux reproches qui sont liés, comme dans le texte anonyme de *The Critic* : « Je suppose qu'il choisit ce qui est le plus plaisant ; peut-être aussi celui qui se vendra le mieux »¹²⁵. C'est une critique qui arrive plutôt après l'événement du « Manifeste des Cinq », et qui montre également l'importance de l'influence de la réception française sur la réception américaine, cette revue n'ayant pas fait ce type de remarques avant 1887. Un autre article évoque ce manifeste. Il s'agit d'un anonyme qui explique la réaction des cinq écrivains qui se revendiquent de l'école naturaliste qui se retournent contre leur maître suite à la publication du roman *La Terre*, jugé immoral. Le journaliste fait la remarque que, si ces derniers avaient vraiment souhaité que cet ouvrage soit un échec, ils s'y sont très mal pris : « En tout cas, la réponse de M. Zola sera inévitable, mais malheureusement, le résultat de toute la discussion ne sera qu'une hausse des ventes de ce tas d'immondices jamais nettoyées qu'est cette œuvre »¹²⁶. Le journaliste américain blâme plus les auteurs du manifeste que Zola, malgré la remise en question de son succès suggérée par l'adverbe « malheureusement ». Ces critiques ne sont cependant pas si récurrentes, et cessent pratiquement à partir de 1890. Les rappels des débuts difficiles de l'écrivain sont quant à eux beaucoup plus fréquents. Au moment de la mort de Zola, Stanton montre son désaccord envers ces critiques, et explique que les lois du copyright l'ont pendant un temps empêché d'être payé pour ses écrits : « Zola a souvent été accusé de mercantilisme. J'ai toujours pensé que c'était une accusation injuste. Comme Victor Hugo dans les lettres et Bartholdi dans l'art, qui ont été embarrassés de la même manière, Zola a estimé que son travail littéraire devrait être correctement payé. »¹²⁷. Cet homme de lettres a en effet travaillé avec l'écrivain, il lui écrit notamment une lettre en 1901 pour lui rendre des comptes sur les royalties reçues pour *Travail*, en lui donnant dans le détail le nombre d'exemplaires vendus, il parle également d'une avance qu'il a faite : « À cette date on avait vendu 2092 exemplaires du livres, les "royalties" desquels se montent à 470 dollars 70 cts... »¹²⁸.

D'une façon générale, les Américains sont donc beaucoup plus positifs vis-à-vis du succès

¹²⁵ ANONYME, « Loti's Realism and Zola's » *The Critic*, New York, XVII, n° 540, 25 juin 1892, p. 358.

I suppose he chooses that which is most congenial ; perhaps also that which will sell best.

¹²⁶ ANONYME, « Minor Notes and News », *NYT*, 21 août 1887, p. 1.

In any case, M. Zola is sure to reply, but unhappily, the result of all the discussion will only be a larger sale for the stupid unrelieved sewage of the work in question.

¹²⁷ STANTON Theodore, « Personal Souvenirs of Zola », *The Nation*, New York, LXXV, n° 1945, 9 oct. 1902, p. 281.

Zola has often been charged with commercialism. I have always thought this an unfair accusation. Like Victor Hugo in letters and Bartholdi in art, who have been slurred in the same way, Zola felt that his literary labor should be adequately paid.

¹²⁸ Lettre de Theodore Stanton à Émile Zola datée du 30 juillet 1901 (Collection Brigitte Émile-Zola).

de Zola et de sa fortune que les Français. Ils semblent admettre facilement que ce dernier veuille être payé à sa juste valeur, tandis que du côté européen, c'est une raison suffisante pour le qualifier d'avidé. C'est d'ailleurs un argument qui ressort beaucoup lorsque les Américains proposent au romancier de lui payer les droits de traduction ou bien de venir donner des conférences. En général les modalités de paiement ainsi que la somme exacte sont précisées dès la première lettre, ainsi Pond donne-t-il directement ses conditions : « Mes conditions sont, après déduction de toutes les dépenses, y compris les hôtels et de [mot illisible], le conférencier prend les deux tiers des bénéfices et moi un tiers. Je m'attends à vous faire gagner une bonne somme d'argent [mot illisible]. Disons 10 000 \$. Je vous réfère à un ambassadeur américain. »¹²⁹. Un autre correspondant de l'auteur l'engage en ces mots à venir le plus vite possible aux États-Unis donner une conférence : « Venez ici homme de la vérité, après vos douze mois de dégradation pour la France, mais après douze mois de la gloire pour vous (sic) ! Venez ! ici vous verrez l'estime que vous méritez et si vous voulez vous pouvez gagner des millions de dollars avec quelques lectures »¹³⁰.

Par conséquent, les Américains n'ont pas le même rapport au succès et à la fortune de Zola que leurs confrères français. Ils semblent au contraire apprécier cette réussite et considérer normal que l'auteur veuille de l'argent.

La mentalité est en effet bien différente de part et d'autre de l'Atlantique. En outre, il existe une certaine attraction pour le scandale, peut-être même plus du côté des Américains. Ceux-ci ont relayé les informations dites à sensation autour d'Émile Zola et ses candidatures multiples à l'Académie.

3 L'intérêt des Américains pour le scandale et la vie personnelle de l'auteur : « Le Manifeste des Cinq », les relations de Zola, les candidatures à l'académie

Ce type d'information concerne bien entendu beaucoup plus les périodiques du type *New York Times* que les journaux plus spécialisés dans la critique littéraire.

Le nom de Zola est généralement attaché au scandale, que ce soit dans le domaine littéraire ou journalistique. Il sera ici question d'analyser ces événements pour leur retentissement en Amérique. Nous ne nous intéresserons ici qu'à l'attrait exercé sur les Américains.

¹²⁹ Lettre de J. B. Pond à Émile Zola datée du 16 septembre 1898 (Collection Brigitte Émile-Zola).

My terms are, after deducting all expenses including lecturers hotel & [mot illisible], the lecturer takes two thirds of the profit & I one third. I would expect to make for you a [mot illisible] sum of money. Say \$10,000. I refer you to one American Ambassador.

¹³⁰ Lettre de Arnold Ruge à Émile Zola datée du 15 mars 1898 (Collection Brigitte Émile-Zola).

a) « *Le Manifeste des Cinq* »

Lorsqu'il écrit *La Terre*, Zola est sans doute conscient qu'il va choquer la presse, comme il en a déjà eu l'expérience avec *Nana* ou *L'Assommoir*. Cependant, il n'a probablement pas prévu que cinq de ses soi-disant disciples publieraient ce qu'on appellera ensuite « Le Manifeste des Cinq », un article paru dans *Le Figaro* le 18 août 1887 et qui visait à condamner le quinzième tome des *Rougon-Macquart* : « Nous répudions énergiquement cette imposture de la littérature véridique, cet effort vers la gauloiserie mixte d'un cerveau en mal de succès. Nous répudions ces bonhommes de rhétorique zoliste, ces silhouettes énormes, surhumaines et biscornues, dénuées de complication, jetées brutalement en masses lourdes, dans des milieux aperçus au hasard des portières d'express. »¹³¹. Dans l'ensemble, l'article reprend à peu près tous les reproches qui ont été faits à Zola depuis le début de sa carrière littéraire : il ne cherche que les ventes, est obscène et fait passer ses fantasmes bien avant la réalité. Ce texte a eu un retentissement important dans la réception française, ce qui peut expliquer une certaine influence, comme on l'a déjà vu, sur la réception américaine, et quelques changements de points de vue.

Cet article a donné lieu à d'autres réactions dans la presse. Dans le *Gil Blas*, *El Correo* reprend trois articles parus dans d'autres revues pour démontrer que, globalement, la réception est assez négative : « C'est aujourd'hui M. Francisque Sarcey qui, dans *Le Petit Marseillais*, blâme énergiquement le manifeste des *Cinq* »¹³². L'auteur cite deux autres journaux. En général, il est dit que l'article rédigé par les cinq écrivains est bien trop agressif, et pour l'un d'eux, Bonnetain, son œuvre *Charlot s'amuse* n'est certainement pas exempte des « vices » reprochés à Zola. Cependant, sur le long terme, le chef de file du naturalisme a vu une partie de la jeunesse lui échapper, ainsi que le note Jean Lombard quelques années plus tard : « Or, à ce point de vue, en tant que *directeur d'âmes*, Zola est fini ! »¹³³. L'affaire a donc eu un certain retentissement, bien que la réception française n'ait pas été spécialement défavorable à Zola.

Les Américains ont quant à eux relevé l'incident, en le prenant un peu plus au sérieux. Si le *New York Times* s'est contenté de reprendre la nouvelle en notant que les reproches étaient à peu près toujours les mêmes, et que le principal effet serait de faire croître les ventes, *The Critic* a fait un article pour expliquer que Zola n'était plus le chef de file qu'il avait été : « Le fait est que, depuis

¹³¹ BONNETAIN Paul, Rosny Joseph Henri, DESCAVES Lucien, MARGUERITTE Paul, GUICHES Gustave, « *La Terre* », *Le Figaro : journal non politique*, 18 août 1887, p. 1.

¹³² EL CORREO, « Journaux & Revues », *Gil Blas*, 26 août 1887.

¹³³ LOMBARD Jean, « Un Roman de Mœurs littéraires », *La France moderne : Littérature, sciences et arts contemporains*, 6 mars 1890.

dix-huit mois, l'auteur de *L'Assommoir* et de *Nana* est devenu si excentrique et si extrême que même ses ardents admirateurs n'ont pas pu le soutenir »¹³⁴. En Amérique, c'est en partie l'inverse qui se produit : la publication de cet ouvrage va apporter un soutien à Zola, en la personne d'Howells. Celui-ci explique : « Sale et répugnant comme les faits qu'il raconte, c'est pourtant un livre à ne pas négliger des étudiants en civilisation, mais plutôt à interroger et à considérer sérieusement »¹³⁵. Ce soutien, malgré toutes les réserves de son auteur, a peut-être encore plus fait scandale aux États-Unis que le roman lui-même. L'écrivain et directeur de journal est reconnu en Amérique, il aide notamment Henry James. Un anonyme explique en effet dans *The Critic* : « On raconte à voix basse que M. Howells aurait même dit que *La Terre* représentait une phase de la vie qui avait une place légitime dans la fiction, ce commentaire suscite presque autant de discussions que le livre lui-même »¹³⁶. Ce scandale a peut-être un peu éclipsé celui des Cinq mais il permet de déterminer le type de périodique s'intéressant à cette nouvelle : le *New York Times* est un quotidien qui reprend particulièrement ce type d'informations, bien que certains articles soient parfois plus fouillés.

Ce journal s'est d'ailleurs beaucoup intéressé aux très nombreuses candidatures de Zola à l'académie, dont la répétition a pu amuser les Américains.

b) Les candidatures à l'Académie

La persistance des candidatures de Zola à l'Académie a pu surprendre ou amuser, que ce soit en France ou à l'étranger. L'auteur a en effet maintenu sa candidature à « 19 sièges vacants »¹³⁷, ainsi que Paul Aron l'affirme. Ce chercheur a permis de révéler que Zola souhaitait entrer à l'académie pour donner ses lettres de noblesse au mouvement naturaliste. Il s'est toujours plié aux règles qu'implique une candidature et a toujours mis beaucoup de persévérance et de sérieux dans ce travail : « Zola ne pose pas sa candidature par principe seulement, il étudie le terrain, en parle avec

¹³⁴ KING Edward, « Current Criticism : Zola and His Followers », *The Critic*, New York, VIII, n° 193, 10 septembre 1887, pp. 132-3.

The fact is, that for the past eighteen months the author of the 'Assommoir' and 'Nana' has become so eccentric and so impossible that even his ardent admirers have found it impossible to follow his lead.

¹³⁵ HOWELLS, W. D., « Zola's Naturalism. *La Terre* », *Harper's (New) Monthly Magazine*, LXXVI, mars 1888, pp. 641-2.

Filthy and repulsive as it is in its facts, it is a book not to be avoided by the students of civilization, but rather to be sought and seriously considered.

¹³⁶ ANONYME, « Zola's *La Terre* », *The Critic*, New York, XII, n° 230, 26 mai 1888, pp. 256.

a whispered comment to the effect that Mr. Howells had said that even 'La Terre' represented a phase of life which had a legitimate place in fiction, has roused almost as much discussion as the book itself.

¹³⁷ ARON Paul, « Les candidatures de Zola à l'Académie française : une obstination significative », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 91, 2017, p. 283.

ses amis et ceux qui le soutiennent »¹³⁸. Le romancier explique en effet dans une interview donnée à *l'Écho de Paris* en 1890 qu'il a l'intention de poursuivre la lutte, à présent qu'il s'est résolu à intégrer l'Académie : « J'ai fait un tournant le jour où j'ai reçu la croix et où j'ai résolu de poser ma candidature à l'Académie. »¹³⁹. Il poursuit : « Mes instincts de combativité se trouvent, au contraire, satisfaits par cette candidature à l'Académie »¹⁴⁰. Ainsi que Paul Aron l'explique, Zola souhaitait faire entrer la modernité à l'Académie : « La constance de Zola dans ses échecs successifs peut être analysée comme un des facteurs de l'affaiblissement de la référence symbolique incarnée par l'Académie aux yeux des écrivains du XX^e siècle »¹⁴¹.

La persistance de l'auteur a cependant attiré plus de moqueries de ses contemporains que de soutiens. Le journal satirique *La Caricature* publie une petite pièce de théâtre dans laquelle Zola finit par tuer tous les académiciens pour être sûr d'avoir une place : « Ils m'ont refusé l'entrée de l'Immortalité, je leur ouvre celle de l'Eternité !... Ils me résistaient, je les ai assassinés ! »¹⁴², tandis que d'autres se contentent d'une rapide mention de la candidature de l'auteur avant de chanter les louanges de celui qui a obtenu le siège : « Quelques jours après, l'Académie, doublement française de nom et de cœur, infligeait à M. Zola une nouvelle déception. Celui-ci se présentait pour la dixième fois à ses suffrages ; il s'agissait de pourvoir au remplacement de Leconte de Lisle. L'Académie n'a pas donné une seule voix à M. Zola et a élu un jeune écrivain de race, maître en l'art d'écrire, M. Henry Houssaye, fils du plus parisien des écrivains, Arsène Houssaye »¹⁴³. Dans la suite de l'article, le journaliste insiste sur les qualités du nouvel académicien : « L'Académie ne pouvait pas faire un choix plus littéraire, ni, chose rare, plus sympathique à tous. »¹⁴⁴.

Un journal cependant, lors de la publication de *La Débâcle*, a choisi de donner la parole aux étrangers dans un périodique français. L'auteur dont le pseudonyme est « polyglotte » a choisi de représenter uniquement des pays européens. Dans la *Tribuna*, journal italien, nous retrouvons une référence à l'Académie, en faveur de Zola : « L'Académie peut continuer à préférer des « fifres » comme M. Pierre Loti à un « canonier » comme Zola ; mais elle continuera aussi à faire rire, au dedans et au dehors, tous ceux qui savent encore lire et sont habitués à respecter la France à cause du respect qu'ils ont pour ses grands écrivains »¹⁴⁵. La provenance de cette opinion explique en

¹³⁸ *Ibid.*, p. 290.

¹³⁹ XAU Fernand, « Chez Émile Zola », *L'Écho de Paris*, 14 janvier 1890, p. 2.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ ARON Paul, « Les candidatures de Zola à l'Académie française : une obstination significative », *Les Cahiers naturalistes*, n°91, 2017, pp. 301-2.

¹⁴² THIVARS Michel, « Pour un Fauteuil », *La Caricature : publication de la Librairie illustrée*, 12 juin 1897, pp. 190-2.

¹⁴³ GALLUS, « Causerie », *Journal du dimanche : littérature, histoire, voyages, musiques*, 30 déc. 1894.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ POLYGLOTTE, « La Débâcle devant l'étranger » *Le Journal*, 17 déc. 1892. p. 3.

grande partie son orientation favorable : Zola est en effet d'origine italienne par son père. Cependant, le fait qu'un journaliste ait choisi de montrer ce texte en France démontre que quelques voix dissidentes existaient.

Aux États-Unis, c'est le *New York Times* qui relaie l'information. Dès la première candidature, le journaliste raconte avec un certain dédain : « M. Zola ayant décidé de ravalier sa fierté et de tenter sa chance avec les immortels de l'Académie, lui et M. Daudet sont sauvagement interviewés, critiqués, loués, recherchés et sérieusement considérés »¹⁴⁶. Le texte n'explique pas pourquoi l'auteur aurait ainsi « ravalé sa fierté », il s'agit probablement d'une allusion aux attaques de Zola envers l'ordre établi. L'article est bref mais très violent. Selon l'Américain, l'auteur français se serait probablement trahi par cette candidature, étant donné les mots qu'il emploie : « Zola est froid, calculateur et inintéressant »¹⁴⁷. Il ne s'agit pourtant ici, étant donné la date (1888) que de la première candidature de Zola. Celle-ci fera l'objet de nombreux articles du même journal, probablement beaucoup moins brutaux que le premier. Un journaliste qui signe son écrit estime les chances du romancier très faibles : « Si Zola est élu comme successeur d'Augier, ce sera parce le destin avait décidé que la septième chaire devait être naturaliste »¹⁴⁸. L'article suivant est totalement en opposition avec le premier qui a été écrit. Le journaliste met en lumière l'humilité de Zola, duquel il ne pensait pas qu'il se plierait aux diverses démarches nécessaires pour poser sa candidature à l'Académie : « Nonobstant la façon dont tout cela pourrait se terminer, il y a deux particularités à propos de ce nouveau caprice de M. Zola. Peu importe que vous aimiez ou n'aimiez pas son style ou sa morale, il est Zola, et beaucoup - un grand nombre parmi les nôtres, vraisemblablement - de grands artistes, sinon des auteurs, pourraient tirer de lui une leçon d'humilité. »¹⁴⁹. Le journaliste, qui signe des initiales L. K., en vient même à dire que l'auteur français, après toutes ses réussites littéraires, est d'autant plus méritant d'accepter de se plier aux règles, et lui reconnaît même du génie : « Vous n'entrez pas dans l'Académie sans une preuve indéniable de votre compétence ; mais si vous avez trop, comme c'est le cas de M. Zola, qui a aussi du talent et du génie, l'obligation ouverte de solliciter l'approbation, de faire des visites

¹⁴⁶ ANONYME, « Timely French Topics... Zola and the Academy », *NYT*, 5 août 1888, p. 9.

M. Zola having determined to bury pride and try his luck with the immortals of the Academy, he and M Daudet are being barbarously interviewed, criticised, and praised to be sought and seriously considered.

¹⁴⁷ *Ibid.*

Zola is cold, calculating, and uninteresting.

¹⁴⁸ GAMUT David, « Zola and the Academy », *NYT*, 8 déc. 1889, p. 11.

If Zola is elected the successor to Augier, it will be because it had been decreed by fate that the seventh chair should be naturalistic.

¹⁴⁹ L. K., « Three Parisian Topics... Zola and the Goncourt Plans » *NYT*, 6 déc. 1889, p. 6.

However it may end, there are two peculiarities about this new caprice of M. Zola. However you may like or dislike his style or moral, he is Zola, and many - a great many among our own, presumably - great artists, if not authors, might take from him a lesson of humility.

diplomatiques - souvent à ceux qui ont longtemps été des opposants, ce n'est pas des ennemis - est un nécessité humiliante »¹⁵⁰. Le journaliste reconnaît à l'auteur un grand talent et du mérite à accepter de se plier aux convenances. Cette candidature a potentiellement changé l'image première d'un auteur méprisant et trop sûr de lui.

Le *New York Times* continue à couvrir les candidatures de Zola. En 1892, un anonyme cite l'auteur lorsqu'il parle de M. Lavisse, celui qui l'a emporté. Ce n'est pas ce dernier qui est mis en avant, au contraire. Le discours de l'écrivain est rapporté et le journaliste conclut : « Il est, disent-ils, un professeur de certains mérites et un historien compétent »¹⁵¹. À côté, l'écrivain est présenté sous un jour très favorable, en bon perdant. La suite des candidatures est généralement présentée de façon neutre : « M. André Theuriet, le littérateur français, a été élu aujourd'hui membre de l'Académie française, recevant dix-huit voix contre quatre pour M. Émile Zola »¹⁵².

Entre temps, un autre journal, *The Critic*, évoque ces candidatures multiples. Il publie en 1893 un article plutôt négatif, mais où une interview de Zola est retranscrite. Celui-ci aborde le sujet de l'académie, en expliquant sa logique : « Il n'y a aucune raison pour que je sois exclu de cette institution, et si je m'abstiens de présenter ma candidature, cela pourrait être interprété comme une approbation de ma part quant au rejet que me font subir les Académiciens »¹⁵³. Cette persévérance a pu plaire aux esprits des Américains.

En outre, les candidatures multiples de Zola ont été relayées dans la presse française, notamment dans les journaux de caricature, où il est courant de tourner l'auteur en ridicule. Les Américains ont trouvé dans les moqueries concernant les refus de l'Académie une opportunité pour souligner le ridicule des journalistes français. Ainsi une interview de Zola par un correspondant du *New York Times* en France se sert de cette déferlante d'articles pour se moquer des détracteurs du romancier : « Les dessinateurs de bandes dessinées et les caricaturistes espèrent qu'il sera élu le plus tard possible, car aucun sujet n'a été plus prolifique pour eux que les efforts continus de M. Zola

¹⁵⁰ *Ibid.*

You do not get into the Academy without some firm stamp of genuine ability ; but if you have too much, as in the case of M. Zola, and allied to talent and genius, the open obligation to solicit approval, to make diplomatic visits - frequently to those who have long been opponents, it not foes - is a vexation necessity.

¹⁵¹ ANONYME, « Zola on the Man Who Defeated Him », *NYT*, 20 juin 1892, p. 5.

He is, so they say, a professor of some merits, and a historian who has his value.

¹⁵² ANONYME, « Elected to the Academy. Two Candidates defeat M. Emile Zola for the Prize », *NYT*, 11 déc. 1896, p. 1.

M. André Theuriet, the French littérateur, was today elected a member of the French Academy, receiving eighteen vote to four cast for M. Emile Zola.

¹⁵³ ANONYME, « The Idler » et « Zola Tells How He Works ». *The Critic*, New York, XXIII, n°596, 22 juil. 1893, p. 55.

There is no reason why I should be excluded from that body, and if I abstain from presenting my candidature, it might be construed as an admission on my part that I considered justified the action of the Academicians against me.

pour forcer l'ouverture des portes de l'Académie française »¹⁵⁴.

Pendant l'affaire Dreyfus, le *New York Times*, comme de nombreux périodiques américains, prend partie pour Zola. Dans l'article « De nouveau Zola et l'Académie »¹⁵⁵, le journaliste défend l'auteur, accusant Anatole France de couardise : « S'est-il lui aussi soumis au fétiche « l'honneur de l'armée » au détriment du droit et de la justice ? »¹⁵⁶ en terminant l'article sur une note d'ironie à l'adresse des détracteurs du romancier : « Nous pensons que l'auteur des *Trois villes* comprendra la leçon et relativisera désormais les éloges de ses éminents confrères littéraires à leur juste valeur »¹⁵⁷.

Ainsi, la volonté de Zola dans ses multiples candidatures à l'Académie a donné une meilleure image. Sans être aussi marquée, l'opinion aux États-Unis peut rappeler celle de la *Tribuna* italienne. Grâce à sa persévérance, l'homme de lettres français a acquis une réputation de pugnacité qui s'inscrit dans l'idéal du « rêve américain », utopie où le travail finit toujours par payer. En outre, nous pouvons remarquer que les brimades incessantes de la presse française attire la sympathie d'une partie des journalistes américains. C'est un phénomène qui est particulièrement marqué au moment de l'affaire Dreyfus.

Si ces événements sont anecdotiques, ce ne sont cependant pas les seuls à avoir largement été relayés par la presse américaine. Quelques autres épisodes ont pu attirer l'attention outre-Atlantique, sur lesquels les journalistes ont régulièrement été assez moqueurs.

c) La relation conflictuelle avec Brunetière : l'intérêt des Américains pour ce type de sujet

Les relations conflictuelles permettent généralement d'attirer l'attention : elles supposent souvent de prendre parti. Le *New York Times* utilise souvent ce procédé, comme nous l'avons déjà vu avec Anatole France. Ce n'est pourtant pas le seul périodique américain qui ait traité ce type de sujet du vivant de Zola, et certains journaux pourtant littéraires ont fait exception pour cette catégorie de nouvelles.

¹⁵⁴ ANONYME, « Zola May Travel to America. Although Writers of His Generation Stay in Paris », *NYT*, 4 nov. 1894, p. 24.

The comic papers and caricaturists hope that he will be elected as late as possible, for no subject has been more fertile in providing matter for caricature than the continued efforts of M. Zola to force open the doors of the French Academy.

¹⁵⁵ « Zola and the Academy again »

¹⁵⁶ ANONYME, « Zola and the Academy Again », *The New York Times. Saturday Review of Books and Art*, 11 juin 1898, p. 385.

Has he, too, bowed the knee before the fetich "l'honneur de l'armée" at the expense of right and justice.

¹⁵⁷ *Ibid.*

We believe that the author of 'The Three Cities' will understand the lesson and will henceforth reckon the eulogies of his eminent literary confères at their true value.

L'un des conflits qui a le plus intéressé outre-Atlantique oppose Zola à Brunetière. Ce dernier a fait le déplacement aux États-Unis pour donner son avis sur des journaux français. *The Nation* évoque Brunetière dans un dialogue entre deux journalistes. Le 24 novembre 1887, le premier article intervient pour apporter son soutien à Lemaître, en expliquant que Brunetière est loin d'être objectif sur Zola : « Je me permettrai d'ajouter que la conclusion à laquelle M. J. Lemaître conduit ses lecteurs avec sa célèbre profondeur d'analyse rend peut-être plus réellement justice à l'auteur des *Rougon-Macquart* que le massacre intégral auquel M. Brunetière s'est récemment livré dans la *Revue des Deux Mondes*, et, dans lequel le mépris systématique, ou plutôt idiosyncrasique, semble, je suis désolé de le dire, prévaloir sur une critique équitable »¹⁵⁸. Un autre homme répond alors pour défendre Brunetière : « Monsieur: à propos du désaccord de M. A. Du Four par rapport à l'avis de la critique anglaise Zola en tant qu'idéaliste, ne puis-je pas à mon tour suggérer que M. Ferdinand Brunetière avait même anticipé M. Lemaître en faisant ce même commentaire en février 1879 ? »¹⁵⁹ Ce jeu de question réponse se poursuit dès la semaine suivante avec une intervention du dit Du Four : « En bref, pour autant que je sache, M. J. Lemaître est, et reste, le premier à avoir utilisé le terme « idéaliste » à propos de Zola, ou même fait allusion à ce que le terme implique réellement dans son sens le plus profond »¹⁶⁰. Ce petit échange à propos de la critique américaine montre déjà que Zola suscite des échanges nombreux. Le conservateur Brunetière est ici discrédité, probablement parce que l'auteur de l'article connaît son positionnement politique. Ce n'est cependant pas le cas pour tous les périodiques américains.

The Literary World, qui n'a pourtant pas relayé par exemple les informations concernant l'académie, relate le discours de Brunetière, en prenant parti pour ce dernier. Le périodique n'est pas politisé. Son avis à propos de Zola est assez fluctuant en fonction des journalistes qui rédigent les articles ainsi que des romans qui sont abordés . C'est un journal de Boston plutôt conservateur en général. Brunetière y est présenté comme une référence en France : «AU-REVOIR à M. Brunetière. Il est reparti chez lui depuis New York par l'un des paquebots de la première inst., et au moment où

¹⁵⁸ DUFOUR A., « Zola Idealism », *The Nation*, New York, XLV, n° 1169, 24 nov. 1887, p. 417.

I shall take the liberty to add that this conclusion to which M. J. Lemaître leads his readers with his well-known analytic penetration, does perhaps more real justice to the author of 'Les Rougon-Macquart' than the wholesale slaughter in which M. Brunetière has indulged of late in the *Revue des Deux Mondes*, and, in which systematic, or rather idiosyncratic, contempt seems, I am sorry to say, to prevail over equitable criticism.

¹⁵⁹ THOMAS Edith, « Zola Idealism », *The Nation*, New York, XLV, n° 1173, 22 déc. 1887, pp. 505.

Sir : à propos of Mr. A. Du Four's exception to the originality of the English criticism of Zola as an idealist, may I not in turn suggest that M. Ferdinand Brunetière had anticipated even M. Lemaître by making that comment in February, 1879?

¹⁶⁰ DUFOUR A., « Zola Once More », *The Nation*, New York, XLV, n° 1174, 29 déc. 1887, pp. 525-6.

In short, as far as my knowledge goes, M. J. Lemaître is, and remains, the first who ever used the term “-idealist” in connection with Zola, or even hinted at what the term really implies in its deeper sense.

nous écrivons, il suit à nouveau les nuances classiques de son académie bien-aimée »¹⁶¹. Puis, le journaliste évoque rapidement le sujet principal du discours. Nous pouvons noter au passage que Zola est considéré comme le plus célèbre des hommes de lettres français, au dessus de Flaubert ou Daudet : « Et dans l'ensemble, nous sommes enclins à penser que cette conférence nous a éclairés, et qu'après que nos voisins de la métropole auront retrouvé leur vision normale, ils verront certaines choses - certains personnages littéraires - un peu plus clairement qu'auparavant; notamment Flaubert, Daudet, Loti, Bourget, j'en oublie, et le dernier et le plus notoire de tous, Émile Zola »¹⁶². Le discours est ensuite reproduit dans son intégralité. Sa narration se termine sur la victoire écrasante de Brunetière sur son ennemi : l'article aura presque plus parlé de ce dernier que de l'auteur du discours :

Il n'est pas surprenant de lire qu'à la fin de ce discours magistral, celui qui venait de le prononcer reçut une ovation, et le public attendit une quinzaine de minutes, insistant patiemment, pour que l'orateur réapparaisse en réponse à ses applaudissements. Mais sa seule réponse fut une révérence. On en avait assez dit. Il est contraire à toutes les règles de la guerre civilisée de frapper un homme lorsqu'il est à terre. Et Zola était à terre. Espérons qu'après cette attaque il restera à terre. Au moins M. Brunetière a porté un coup au zolaïsme dont celui-ci supportera longtemps les marques. ¹⁶³

Le journaliste qui relate l'information est favorable à Brunetière, celui-ci ayant concentré ses attaques sur le manque de goût de Zola.

Néanmoins, il convient de noter que cette prise de parti pour Brunetière évoluera dans le temps, notamment sous l'influence de l'affaire Dreyfus. Un journal New Yorkais identifiera l'opposant à Zola comme « l'implacable ennemi de toutes les tendances modernes dans les fictions françaises »¹⁶⁴ quelques semaines après la mort de l'auteur. Son discours est reproduit mais dans un

¹⁶¹ ANONYME, « Brunetière and Zola », *The Literary World*, Boston, XXVIII, n° 10, 15 mai 1897, p. 160.

GOOD-BY to M. Brunetière. He departed for home from New York by one of the steamers of the 1st inst., and by this time is again treading the classic shades of his beloved academy.

¹⁶² *Ibid.*

And on the whole we are inclined to think that it did illuminate, and that after our neighbors of the metropolis have recovered their normal vision they will see some things - some literary personages - a little more clearly than they did before ; notably Flaubert, Daudet, Loti, Bourget, and, to skip others, last and most notoriously of all, Emile Zola.

¹⁶³ *Ibid.*

It is not surprising to read that at the end of this masterly discourse the giver of it received an ovation, and the audience waited fully fifteen minutes in the patience of its insistence that the speaker should reappear and respond to its plaudits. But his only response was a bow. Enough had been said. It is against all rules of civilized warfare to strike a man when he is down. And Zola was left down. Let it be hoped that after this knock-out he will stay down. At least M. Brunetière has inflicted a blow on Zolaism the marks of which it must bear for a long time

¹⁶⁴ ANONYME, « Brunetière on Zola », *The Bookman*, New York, XVI, n° 3, nov. 1902, pp. 222.

Here is what M. Ferdinand Brunetière, the editor of the *Revue des Deux Mondes* and the implacable enemy of all modern tendencies in French fiction, had to say of Zola when he was lecturing at the Lenox Lyceum in New York City in the spring of 1897.

but tout à fait différent. Ainsi, le même événement peut permettre de parvenir à des conclusions opposées, en fonction de la tendance du moment. L'important dans les journaux américains est souvent d'intéresser le lecteur avec des nouvelles originales.

Les journaux américains aiment à relater des événements de la vie de Zola qui tiennent du détail, notamment l'épisode où l'auteur a voulu rencontrer le pape.

d) Rome : l'exemple d'une maladresse qui amusa les Américains

Les journalistes américains se montrent assez friands de ce type d'information. L'auteur a en effet commis une maladresse lorsqu'il préparait son voyage à Rome dans le but de collecter des données pour son prochain roman. Il a précisé dans la presse qu'il comptait discuter avec le Pape, ce qui a beaucoup déplu à l'Église en général : Zola aurait dû selon eux demander une audience et ne pas la croire acquise. Si en France, la plupart des articles se contentent de relever l'erreur avec un certain laconisme : « Léon XIII a fait savoir à Paris que dans le cas où M. Zola croirait devoir venir à Rome et solliciter une audience pontificale, celle-ci ne lui serait pas octroyée »¹⁶⁵, en Amérique l'information est racontée avec une pointe de moquerie, Zola y étant présenté comme un personnage de comédie étourdi et trop sûr de lui : « E. via Buffone, Zola s'est non seulement - par dépit envers le pape, qui n'est ni si vénérable ni si religieux qu'il ne peut pas apprécier une bonne blague - rendu ridicule et antipatriotique dans son interview avec le roi Humbert, mais il a les chevilles qui enflent au point de ne plus rentrer dans ses bottes, et il devra rentrer pieds nus en France s'il ne modère pas sa toute-puissance »¹⁶⁶. L'article se nomme « Discussions à propos des Parisiens... Zola n'a pas laissé passer une opportunité d'être idiot en Italie »¹⁶⁷, ce qui dénote la propension à la moquerie du journaliste L. K., pourtant généralement neutre envers l'écrivain. D'autres menus événements ont été relatés par les journaux américains, notamment son accident avec une voiture : « M. Zola va maintenant être en mesure de décrire de la manière la plus réaliste comment on se sent lorsqu'on est renversé et piétiné par un cheval juste avant d'être écrasé par un taxi »¹⁶⁸.

¹⁶⁵ ANONYME, « Le Pape et Zola », *Le matin : derniers télégrammes de la nuit*, 10 sept. 1894, p. 2.

¹⁶⁶ L. K., « Talk of the Parisians... Zola Has Not Lost An Opportunity To Be Foolish in Italy », *NYT*, 30 déc.1894, p. 24.

E. via Buffone, Zola has not only - out of spite to the Pope, who is neither so venerable nor so religious that he cannot appreciate a good joke - made himself ridiculous and unpatriotic in his interview with King Humbert, but he is getting so big for his boots, that he will have to walk back to France barefooted if he does not moderate his omnipotence.

¹⁶⁷ « Talk of the Parisians... Zola Has Not Lost An Opportunity To Be Foolish in Italy »

¹⁶⁸ ANONYME, « Personal », *NYT*, 10 mai 1897, p. 6.

M. Zola will now be able to describe in the most realistic manner just how it feels to be knocked down and stepped on by a horse, and immediately afterward to be run over by a cab.

Le recours à la moquerie, bien que proche de la boutade dans les colonnes du *New York Times*, est un procédé récurrent, que ce soit en France ou en Amérique. Celle-ci peut concerner des erreurs mais également l'état psychologique de l'auteur, dont beaucoup ont insinué qu'il fallait sans doute être fou pour écrire de tels romans.

e) *La psychologie de Zola*

Les détracteurs de Zola ont aimé, même en France, le tourner au ridicule. Un des reproches les plus fréquents était d'accuser l'auteur d'être atteint de pathologies. C'est le fond du « Manifeste des Cinq » : « Alors, tandis que les uns attribuaient la chose à une maladie des bas organes de l'écrivain, à des manies de moine solitaire[...] »¹⁶⁹. Ils évoquent également une maladie rénale qui le pousserait à grossir les choses outre mesure. Cette idée revient régulièrement dans la bouche de la critique depuis le début de la carrière littéraire de Zola. Depuis la publication de *Pot-Bouille*, il n'est de voir ce type d'allusion dans les journaux américains : « Nous avons vu maintes fois qu'en général on s'accorde à trouver répugnantes ses peintures du mal ; on le compare au Marquis de Sade en plusieurs occasions, soit à cause de la crudité et de l'audace de ses descriptions, soit pour le visible plaisir avec lequel l'auteur de *Pot-Bouille* se plonge dans l'ordure. De cette comparaison au soupçon qu'il est atteint d'une maladie mentale, il n'y a qu'un pas, et les critiques le franchiront aisément »¹⁷⁰.

Ainsi, les Cinq se servent de cette accusation pour condamner un livre, comme c'est le cas pour *Au Bonheur des Dames* : « Il semble être atteint d'une terrible maladie mentale »¹⁷¹. Mais ces accusations sont également une exagération, et leurs auteurs comme les lecteurs ont conscience de la moquerie qui s'en dégage. L'évolution de la réception américaine montre d'ailleurs que ce type d'information calomnieuse et malfaisante les intéresse de moins en moins.

En effet, ce reproche prend une tournure scientifique lorsque le docteur Toulouse publie les résultats de son expérimentation psychologique sur Émile Zola¹⁷², qui s'est lui-même prêté à ce jeu. Le jeune psychologue y analyse les rapports entre génie et folie longuement, en décrivant notamment la méthode d'expérimentation de Zola comme une manie possible. Il s'intéresse aussi à sa sexualité et n'offre dans l'ensemble pas un portrait très élogieux de l'auteur. Les Américains ont eu un article de deux pages sur le sujet, publié dans un journal scientifique. C'est la seule fois que ce périodique publie un sujet sur Zola. L'analyse est centrée particulièrement sur l'arithmomanie et les

¹⁶⁹ BONNETAIN Paul, Rosny J. H., DESCAVES Lucien, MARGUERITTE Paul, GUICHES Gustave, « *La Terre* », *Le Figaro : journal non politique*, 18 août 1887, p. 1.

¹⁷⁰ SALVAN Albert J., *Zola aux États-Unis*, op. cit., p. 71.

¹⁷¹ ANONYME, « Zola's New Novel », *The Critic*, New York, III, n° 62, 10 mars 1883, p. 104.

He seems to be mentally smitten with an awful disease.

¹⁷² TOULOUSE E., « Émile Zola », *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie. Introduction générale*, Paris, 1896.

superstitions de l'auteur : « Le grand écrivain croyait depuis longtemps que le nombre 17 avait une influence malveillante sur lui, ce qui aggravait le cas »¹⁷³. La suite de l'article vise à douter de la santé mentale de Zola, ce qui était aussi le cas dans l'ouvrage du docteur Toulouse. La publication de cet ouvrage n'a cependant pas eu de retentissement dans les journaux plus littéraires ou généralistes : cette nouvelle est restée assez anecdotique. Les périodiques américains ont plutôt le goût de l'information légère.

À travers cet intérêt évident pour la vie de Zola et les micro événements qui l'émaillent, les Américains dévoilent ce qui les attire : beaucoup de relations conflictuelles, que ce soit avec les *Cinq*, les Académiciens, Brunetière, ou bien le Pape. Ces faits leur permettent de prendre un parti, et ainsi de rester impliqués dans une histoire littéraire qui se joue de l'autre côté de l'Atlantique. Ils permettent également aux Américains de montrer leur goût pour la moquerie, sans que cela ne prêche forcément à conséquence, ainsi que nous l'avons vu dans l'article sur l'arithmomane de l'auteur, qui n'a pas eu le moindre retentissement dans les journaux ayant pourtant l'habitude de parler de lui. S'ils étaient plutôt hostiles envers la verve de Zola, ils sont pourtant assez prompts à se montrer neutres, voire à le défendre lorsqu'il est attaqué, comme cela sera le cas au moment de l'affaire Dreyfus. Ils retiennent l'image d'un écrivain lutteur, ce qui sera aussi le cas de la critique française. La narration de ces diverses relations permettent aux Américains de créer un véritable personnage public, dont ils s'amusent souvent, sans le condamner trop brutalement pour autant. C'est que Zola a du succès et commence à avoir des admirateurs outre-Atlantique, au point que la question d'un voyage aux États-Unis se pose, l'auteur ayant été invité par divers hommes de lettres à venir prononcer des discours.

4 La rumeur du voyage en Amérique

C'est le *New York Times* qui relaie cette information. Le journal publie une interview de Zola. Celle-ci n'est pas signée, mais nous pouvons inférer qu'elle a été conduite par un correspondant à Paris. Il n'est pas indiqué qu'elle ait été déjà publiée. Le journaliste raconte la réaction du romancier lorsqu'il a évoqué un tel voyage : « “Je ne dis pas non !” C'est ainsi que Zola a répondu lorsqu'on lui a demandé si, après l'achèvement des deux livres sur Rome et Paris, qu'il s'apprête à rédiger, il penserait à visiter les États-Unis; il donnerait ainsi à son public le plaisir de lire

¹⁷³ ANONYME, « Superstition of a Well-Known Writer », *The Scientific American*, New-York, LXXVIII, n° 6, 7 août 1897.

The great writer had, for a long time, held the belief that the number 17 had a malign influence upon him, and that aggravated the case.

ses impressions sur le nouveau monde, lui qui a tant fait pour dépeindre la vie sociale dans l'ancien »¹⁷⁴. L'ensemble de l'article est très positif envers Zola. Celui-ci, loin des jugements sur les Américains qu'il avait proférés lorsque la Convention de Berne avait réglementé les droits d'auteur, se montre particulièrement intéressé de découvrir les Amériques. Ce voyage n'a cependant pas eu lieu, peut-être en raison de la proximité de cette invitation avec l'affaire Dreyfus.

La correspondance du romancier démontre qu'il a suscité de nombreuses réactions très positives outre-Atlantique, et que les hommes d'affaires, que ce soit des directeurs de revues ou des éditeurs, lui ont fait plusieurs propositions pour ce supposé voyage. Edmund Gersond dirige une agence artistique à New York. Il écrit plusieurs fois à Zola, notamment pour lui commander une pièce de théâtre sur l'affaire Dreyfus. C'est aussi en 1898 qu'il lui écrit pour lui proposer une forte somme d'argent pour donner des conférences aux États-Unis : « On réclame aux États-Unis l'honneur de vous voir. J'ai très respectueusement l'honneur de vous offrir de venir sitôt possible faire quinze conférences pour la somme de 100.000 francs et les voyages »¹⁷⁵. C'est Gersond qui souligne la somme proposée. Ce type de demande ne concerne pas seulement les directeurs de théâtre : A. Cruzot Comesson, de l'université de Princeton, lui fit une proposition similaire, sans pour autant préciser une somme d'argent, laissant l'écrivain la proposer lui-même. L'universitaire précise qu'il a déjà rencontré Zola, il considère donc probablement leur relation dans un sens plus amical que commercial :

Je vous prie que, si nous allons vraiment en Amérique avoir le plaisir de vous y voir (sic), vous vouliez bien réserver un temps pour donner à notre université _ une des vieilles et fameuses des États-Unis _ l'honneur de vous entendre, et que vous me fassiez l'honneur de me communiquer les conditions sous lesquelles cet honneur nous serait permise (sic). J'ose espérer, Monsieur, que vu l'influence énorme pour l'appréciation de la France fournie par une telle ovation, vu qu'il vous serait possible de voir notre grande université, et peut être de jouir de l'enthousiasme que votre présence y exciterait, que vous voudrez bien vous souvenir de ma demande que, je puis vous assurer, une fois en voie de s'accomplir (sic) ¹⁷⁶

Certains admirateurs beaucoup moins connus prennent avec un grand enthousiasme la nouvelle, et cherchent à encourager Zola à venir. Arnold Ruge voit dans le manque de soutien des Français une façon de marquer la différence des Américains :

¹⁷⁴ ANONYME, « Zola May Travel to America. Although Writers of His Generation Stay in Paris », *NYT*, 4 nov. 1894, p. 24.

“Je ne dis pas non !” “I don't say no !” It was thus that Zola replied when asked if, after the completion of the two books on Rome and Paris, upon which he is about to begin, he would think of making a visit to the United States and giving one the treat of reading his impressions on the new world, he who has done so much toward the portrayal of social life in the old.

¹⁷⁵ Lettre d'Edmond Gersond à Émile Zola datée du 23 février 1898 (Collection Brigitte Émile-Zola).

¹⁷⁶ Lettre d'A. Cruzot Comesson à Émile Zola datée du 31 mars 1898 (Collection Brigitte Émile-Zola).

Et quand vous vous trouvez isolé en France, je vous assure que dans la République des États-Unis vous trouveriez entre tous ces quatre-vingt (sic) millions de population : que chaquun (sic) est de tous [mot illisible] de votre partie !

Venez ici homme de la vérité, après vos douze mois de dégradation pour la France, mais après douze mois de la gloire pour vous ! Venez ! ici vous verrez l'estime que vous méritez et si vous voulez vous pouvez gagner des millions de dollars avec quelques lectures.¹⁷⁷

L'intérêt pour la nouvelle est grand. Les nombreux admirateurs de Zola réclament sa venue en mettant en avant le total soutien des Américains dans le cadre de l'affaire Dreyfus. De nombreuses lettres font état de l'enthousiasme des habitants des États-Unis pour la nouvelle, certains espérant même pouvoir devenir les amis de l'auteur.

Ainsi, les Américains ont montré un certain intérêt pour le personnage public qu'est Zola. La façon d'affirmer sa personnalité par l'éloge et le blâme a pu diviser, mais sa force de travail, sa persévérance et son succès lui ont permis d'acquérir de la notoriété. Il représente en de nombreux points le « self-made man » à l'américaine, qui a vécu en Europe le « rêve américain ». Les différents petits événements de sa vie ont permis aux Français comme aux Américains d'avoir des informations légères à diffuser et de susciter l'intérêt autour de Zola. Enfin, la rumeur du voyage de l'auteur aux États-Unis, pourtant partie de rien, montre l'engouement qui existe autour de sa personnalité. Une fois connu pour sa personnalité et par les divers événements qui ont pu émailler sa carrière, Zola a le champ libre pour développer son idée de la littérature : il est sûr que le public sera attentif. La célébrité de l'auteur a finalement été orchestrée selon trois angles distincts qui ont pourtant opéré en synchronie : l'occupation de la scène publique par sa personnalité, qui est elle-même intrinsèquement liée au développement d'une méthode littéraire axée autour de plusieurs points, dont le but final est de faire connaître la production romanesque. La nouveauté, pour lui, dépasse le littéraire : elle s'inscrit également dans une démarche de renouveau du statut d'écrivain au XIX^e siècle.

Zola a souhaité prendre un positionnement de chef de file de la modernité littéraire en France, comme d'autres ont pu le faire avant et après lui. C'est également une façon de s'affirmer et d'espérer atteindre le succès. Sa réussite aux États-Unis vient probablement aussi de cette volonté de révolutionner la littérature : il a paru arrogant, mais au fur à mesure que les années ont passé, les journalistes américains ont fini par s'intéresser réellement à ses pratiques. Ils les ont souvent déconstruites, estimant par moment qu'associer la littérature à la science pouvait conduire à éjecter l'imagination du roman, mais ils ont aussi reconnu le talent et le génie dans ces nouveautés. Nous le verrons, les Américains ont parfois des préjugés sur les Français et Zola en a été victime. Le fait

¹⁷⁷ Lettre d'Arnold Ruge à Émile Zola datée du 15 mars 1898 (Collection Brigitte Émile-Zola).

qu'il s'oppose en partie à la société de son propre pays lui a donné une image de rebelle outre-Atlantique. Cette image est d'autant plus positive que les États-Unis ne sont pas mis en cause par les attaques de l'auteur. Ils ont en effet pu être d'accord avec lui sur la remise en question liée à la France, et trouver en lui un allié de choix pour s'y opposer.

II Zola : la défense de la modernité littéraire au XIX^e siècle

La modernité de Zola s'inscrit dans plusieurs problématiques. Il s'agit bien sûr d'inscrire son travail littéraire dans une dynamique de nouveauté, mais également d'accéder au succès par les moyens qui sont ceux du XIX^e siècle. Zola est un homme de son temps et, comme les impressionnistes, il en aime la beauté moderne : c'est en utilisant correctement ces outils qu'il veut conquérir son lectorat. Tout ce qu'il bâtit au niveau de sa personnalité publique lui permet de mettre en avant son mode de pensée, que ce soit par l'introduction des sciences dans la littérature, le fait de rallier une équipe de naturalistes et d'une façon générale la réclame qu'il mettra en place.

1 La « réclame » autour de la science en littérature : la volonté de s'inscrire dans une démarche de modernité auprès du public

En France comme aux États-Unis, Zola était souvent au cœur de divers scandales, et occupait une place médiatique d'importance, sans avoir de relations. L'auteur a appliqué une stratégie qui lui a permis d'accéder à ce succès. Son travail de critique lui a permis de se positionner comme un représentant de la modernité. Par les jeux d'éloge et de blâme, ainsi que les appels récurrents à la jeunesse, l'auteur veut démontrer qu'il vit avec son temps. Il applique ses propres préceptes avec une méthode qui mêle science et littérature, de façon à inclure la révolution industrielle dans la sphère de l'imagination. C'est bien sûr l'un des éléments fondamentaux du naturalisme. Cette façon d'écrire, il en fait la promotion, s'inscrivant ainsi dans la nouvelle société de consommation.

Adeline Wrona, dans sa communication à Médan de 2010¹⁷⁸, démontre que Zola est un publiciste au sens du XIX^e siècle : « un homme qui s'exprime pour un public, et dont l'activité professionnelle consiste à livrer des écrits à un large lectorat – en d'autres termes, à les publier, en livre, en journal, en brochures »¹⁷⁹. Elle développe notamment dans cette communication la

¹⁷⁸ WRONA Adeline, « “Les mots ne tombent pas dans le vide”, Zola publiciste, au cœur de la révolution du lire », *Les Cahiers Naturalistes*, 57^e année, n° 85, 2011, pp. 261-74.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 261.

nécessité pour l'écrivain d'occuper la place publique pour vendre ses romans. C'est aussi le moment de la « révolution du livre », comme le précise l'article mentionné plus haut : « L'Argent dans la littérature ». Le livre devient un objet commun. Lors de ses débuts, Zola a utilisé quelques procédés douteux pour faire parler de lui, comme le fait de se faire passer pour une autre personne : « Zola s'est donné beaucoup de mal, pendant les premières décennies de sa carrière, pour devenir un "nom" : dans la presse bâillonnée du Second Empire, il s'invente des identités d'emprunts, devenant tour à tour le personnage d'un de ses livres, ou bien une fausse coquette parisienne, qui signe ses "Confidences" du nom de Pandore »¹⁸⁰. Paul Aron note également cette pratique consistant à signer d'un pseudonyme : « De surcroît, les premiers sont signés de son nom, les autres du pseudonyme de Simplicite »¹⁸¹. Mais ce n'est pas simplement un écrivain qui s'adapte, c'est aussi un des éléments du naturalisme lui-même, puisque l'auteur développe la nécessité de la publicité au sein d'*Au Bonheur des Dames* par exemple. Éléonore Reverzy valide cette analyse : « Elle n'est pas une simple propagande destinée à paralyser le sens critique mais plus subtilement une manière de poser une hiérarchie et de faire servir tout le métadiscours et la théorie à la cause fictionnelle »¹⁸².

Émile Zola est entré au service de la publicité chez Hachette jeune, alors qu'il n'avait pas d'argent. Adeline Wrona explique : « alors qu'il s'engageait lui-même dans une vie d'écrivain, il a forgé sa plume par le commentaire des œuvres d'autrui, rédigeant pour les journaux des annonces commerciales si bien conçues qu'elles étaient souvent reproduites telles quelles, ou à peine modifiées, dans les rubriques bibliographiques »¹⁸³. La chercheuse a publié un ouvrage nommé *Zola journaliste*¹⁸⁴ dans lequel elle a entrepris de réunir des articles de l'auteur afin d'esquisser la stratégie mise en place pour acquérir un statut d'écrivain novateur, n'hésitant pas à utiliser ses diverses chroniques pour affirmer sa modernité. Elle démontre également, grâce à ce travail, que Zola a pu faire de la réclame autour de son propre nom, ce qui constitue une caractéristique du personnage littéraire que l'auteur s'est créé. Si les contemporains de l'auteur, Français ou Américains, n'avaient pas le recul nécessaire pour analyser tout le procédé de « réclame » qui est en jeu, ils en ont pourtant été le public principal. C'est aussi ce qui permettra aux Américains de savoir qu'il s'est opposé à Hugo lorsqu'ils commenceront à entendre parler de lui dans les années 1876 et 1877, suite

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 263.

¹⁸¹ ARON Paul, « Les candidatures de Zola à l'Académie française : une obstination significative », *Les Cahiers Naturalistes*, dirigés par Alain Pagès, n° 91, 2017, p. 283.

¹⁸² REVERZY Éléonore, « Zola écrivain public », *Littérature et publicité. De Balzac à Beigbeder*, actes du colloque organisé par Laurence Guellec, Paris, Musée des Arts décoratifs, avril 2011, David Gaussen éd., 2012, p. 97.

¹⁸³ WRONA Adeline, « "Les mots ne tombent pas dans le vide", Zola publiciste, au cœur de la révolution du lire », *Les Cahiers Naturalistes*, dirigé par Alain Pagès, 57^e année, n° 85, 2011, p. 262.

¹⁸⁴ WRONA Adeline, *Zola journaliste : Articles et chroniques*, choisis et présentés par Adeline Wrona, GF Flammarion, Paris, 2011.

au scandale de *L'Assommoir*. La réputation de Zola est alors faite : elle s'est cependant construite en une bonne dizaine d'années. L'auteur a décidé de poser le concept de science, associé à la littérature, comme l'un des piliers principaux de son identité littéraire.

Le premier article publié dans *Zola journaliste* a été écrit alors que l'auteur n'a encore que vingt-quatre ans, porte un titre évocateur : « Du Progrès dans les sciences et dans la poésie »¹⁸⁵. Cet article va d'emblée évoquer la majorité des éléments qui feront de la littérature zolienne une œuvre nouvelle : la science et la vérité, auxquelles s'ajoute le programme social. Le but final annoncé est le bonheur des peuples, dans la continuité des révolutions passées et à venir. Déjà, son idée d'associer littérature et sciences ressort : « Tous deux se trouvent en présence du monde, tous deux s'imposent pour tâche d'en connaître les secrets ressorts et essaient de donner dans leurs œuvres une idée de l'harmonie universelle »¹⁸⁶. Il explique ensuite que le poète se doit de suivre la science s'il ne veut pas sombrer avec son art : « Le poète, au contraire, est seul ; son œuvre est un effort isolé ; ses hypothèses sont vieilles de six mille ans, et il assure qu'il mourra le jour où il sera forcé de chanter le monde tel qu'il est »¹⁸⁷. La révolution industrielle est au cœur de l'article et de la vision de Zola, il conclut ainsi : « La science lui ouvre les voies ; la poésie, dans les siècles nouveaux qui vont s'ouvrir, ne saurait rester l'éternelle ignorante des siècles passés »¹⁸⁸. Le renouveau littéraire général est annoncé bien que l'exemple ne soit pris que dans la littérature poétique.

Ici, nous avons affaire à un article auquel les Américains n'ont probablement pas eu accès : cependant il représente parfaitement la façon dont Zola se pose en chantre de la modernité à travers la science. Ce sera une constante de sa part : ce comportement lui aura permis d'accéder à la notoriété. Toute la « réclame » qu'il a mise en place autour du naturalisme s'est ensuite poursuivie jusqu'en 1876 et 1877, années où les Américains commencent à entendre parler de l'auteur. À ce moment, seul le recueil *Mes Haines* est sorti, tandis que *Le Roman Expérimental* sera publié quelques années plus tard.

Dans le premier recueil, nous retrouvons régulièrement les références à la science, mais celles-ci deviennent plus précises. L'auteur, dans « La littérature et la gymnastique », pose un constat qui lui vient de Claude Bernard : « Cette victoire des nerfs sur le sang a décidé de nos mœurs, de notre littérature, de notre époque tout entière »¹⁸⁹. C'est en vérité une mise en abyme : il y explique que cette victoire est évidente dans notre société, comme il cherche ensuite à le démontrer

¹⁸⁵ ZOLA Émile, « Du Progrès dans les Sciences et dans la Poésie », *Zola journaliste : Articles et chroniques*, op. cit., p. 45.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ ZOLA Émile, « La Littérature et la Gymnastique », *Mes Haines : causeries littéraires et artistiques*, op. cit., p. 58.

dans ses romans : « Étudiez notre littérature contemporaine, vous verrez en elle tous les effets de la névrose qui agite notre siècle ; elle est le produit direct de nos inquiétudes, de nos recherches âpres, de nos paniques, de ce malaise général qu'éprouvent nos sociétés aveugles en face d'un avenir inconnu »¹⁹⁰. Dans l'ensemble de l'article, il donne deux raisons à la direction prise par la littérature : les nerfs et les milieux de leurs auteurs. C'est la base du roman expérimental : « Sans vouloir établir ici une relation intime entre le milieu et l'œuvre qui y est produite, il est aisé de comprendre que les œuvres de cette meute d'hommes lâchés dans le champ de la science vont avoir toutes les ardeurs, tous les effarements de la chasse âpre et terrible »¹⁹¹. Il clôt ensuite son article sur un appel à la nouveauté : « Je suis malheureusement certain que l'on est de son âge et que nous sommes en ce moment poussés bon gré mal gré vers un état de choses inconnu »¹⁹².

C'est également dans cette période que Zola commence à parler du naturalisme. La modernité dont il espère être le chantre irrigue naturellement ce nouveau courant littéraire, que l'auteur prend pourtant soin de rattacher à toute une tradition. Le terme est lui-même issu du vocabulaire scientifique, ainsi qu'Alain Pagès le fait remarquer : « Considérons le terme même de naturalisme. Quand Zola le reprend à partir de 1868, le mot a derrière lui une longue histoire : il est employé depuis le XVIIe siècle par les philosophes et les savants qui s'occupent de l'étude rationnelle des phénomènes naturels »¹⁹³. Le choix du terme a donc pour but d'inclure la modernité dans la littérature, tout en l'inscrivant dans l'histoire des sciences et des humanités.

L'idée de marier sciences et littérature dans un but novateur a pu susciter la curiosité chez les Français, puis aux États-Unis. C'est indéniablement un élément qui a fait réagir. En France, il n'est pas besoin de réexpliquer spécialement cet aspect des romans de Zola : celui-ci l'a déjà fait. C'est cependant un point sur lequel son ami Alexis insiste, démontrant que l'auteur vit avec son temps : « Donc, les chemins de fer, les Grands Magasins, l'Art, les Paysans, l'Armée, le Prolétariat, et pour conclusion à toute la série, la science, tels sont les sept grands sujets, d'une importance capitale, que Zola traitera à coup sûr [...] »¹⁹⁴. Dès 1879, la « science » est donc déjà annoncée comme « conclusion » de la série, ce qui a pour effet de rattacher les *Rougon-Macquart* à la modernité. Les termes scientifiques qui reviennent de roman en roman sont aisément repris par la critique, comme le *délirium tremens* de Coupeau : « M. Gil Naza a été littéralement superbe dans le rôle de Coupeau, qu'il a “composé” avec une science, un art inouïs. Sa scène finale, sa lutte contre la passion de l'ivrognerie, le fameux “delirium tremens”, lui ont valu et lui valent chaque soir des ovations

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁹² *Ibid.*, p. 66.

¹⁹³ PAGÈS Alain, *Le Naturalisme*, P. U. F., Paris, 1989, p. 23.

¹⁹⁴ ALEXIS Paul, « Nana et l'œuvre d'Émile Zola », *Le Figaro. Supplément du dimanche*, 12 mars 1881, p. 43.

réitérées »¹⁹⁵. C'est aussi parfois un sujet de dédain, certains refusant catégoriquement qu'on associe ces deux domaines supposés incompatibles. C'est le cas de Paul Arnoult, dans sa Réponse à Zola, qui ironise : « Tout va de mal en pis, et cette décadence, / Du généreux Zola contriste le grand cœur. / Aussi nous offre-t-il son art et sa science, / de la corruption, lui, le seul guérisseur »¹⁹⁶. Ici se trouve également une attaque envers la réclame que fait Zola autour de sa propre littérature : il est perçu comme arrogant, de la même façon que son personnage public a pu être considéré ainsi lorsqu'il attaquait d'autres artistes.

Aux États-Unis, Zola et ses amis n'ont pas pu s'exprimer. Il revient donc aux journalistes la tâche d'expliquer cette notion de littérature attachée à la science : l'ensemble du public littéraire connaît l'existence de l'écrivain grâce aux grands journaux nationaux, il va donc de soi qu'il faut les informer. Le *New York Times* s'est penché particulièrement sur ce problème lorsque la première traduction de *La Fortune des Rougon* est parue. En effet, celle-ci narre la genèse des *Rougon-Macquart*, et représente donc une excellente occasion pour les Américains de s'intéresser à la science dans la littérature. Le journaliste explique alors : « Son système de romans est donc fondé sur une idée scientifique »¹⁹⁷. Il poursuit ensuite en expliquant cette idée scientifique, et en donnant au lecteur des clefs pour mieux la comprendre : « Au sang-froid d'un étudiant en folie et en crime, il ajoute une merveilleuse habileté à peindre des scènes, non seulement d'actes horribles commis par des êtres humains, mais aussi de la beauté de la nature à la campagne ou en ville. Pour voir avec quelle méthode il travaille, il suffit de jeter un coup d'œil à l'arbre généalogique qu'il a apposé sur la vingt-deuxième édition d'*Une Page d'Amour* »¹⁹⁸. Le journaliste fait notamment état de l'hérédité qui saute une génération, et parle généralement des travaux connus aux États-Unis dans ce domaine. Il ne fait pas de référence au docteur Lucas ou à Claude Bernard, mais cite un scientifique américain : « Le travail de Francis Galton sur "l'hérédité" donne beaucoup, sinon la totalité, de ses axes fondamentaux de sa vision »¹⁹⁹. Il démontre ainsi que les États-Unis et la France ont à ce

¹⁹⁵ BUSNACH M. W., GASTINEAU O., « *L'Assommoir*, drame en cinq actes et neuf tableaux, tiré du roman de M. Emile Zola », *Le théâtre moderne illustré*, 18 janv. 1879, p. 3.

¹⁹⁶ ARNOULT Paul, *Au nom de la jeunesse française. Réponse à Zola, par un élève de Claude Bernard*, monographie imprimée, 1879, Paris.

¹⁹⁷ ANONYME, « Another of Zola's Works ; The Rougon-Macquart Family. (Le (sic) Fortune des Rougon) », *NYT*, 10 août 1879, p. 8.

His system of novels is, therefore, founded on a scientific idea.

¹⁹⁸ *Ibid.*

To the coldbloodedness of a student of insanity and crime he adds a marvelous* skill in painting scenes, not merely of horrible acts committed by human beings, but of the beauty of nature in the country or city. To see with what method he has gone to work it is only necessary to glance at the genealogical tree which he affixed to the twenty-second edition of 'Une Page d'Amour'.

¹⁹⁹ *Ibid.*

The work of Francis Galton on "Heredity" gives many, if not all, of his fundamental lines of treatment.

moment-là des préoccupations très similaires. L'ensemble de l'article est positif sur *La Fortune des Rougon*, et encourage même à lire celui-ci plutôt que *L'Assommoir*. Le journaliste conclut de la façon suivante : « Voici donc le livre à lire pour comprendre la position de Zola. Quant aux autres, ils sont beaucoup moins importants, bien que pleins de coups de génie, et peuvent être mis de côté en toute sécurité »²⁰⁰. Nous remarquons ici que la démarche scientifique n'est pas liée au mot « naturalisme », alors qu'elle l'est très largement sous la plume de Zola.

La méthode a également fait l'objet d'un article dans *The Atlantic Monthly*. Son auteur y est particulièrement dubitatif. Pourtant, il semble bien connaître la démarche scientifique. L'article date de 1881 : ce sont encore les débuts de Zola. Les Américains n'ont pas encore beaucoup de recul sur l'auteur.

Sa façon de le prouver est certainement nouvelle: Claude Bernard, en 1865, a écrit une déclaration capitale sur la nécessité d'étudier la médecine de manière scientifique plutôt qu'empirique, et maintenant Zola avance la théorie que ce qui est vrai de la médecine est nécessairement vrai de l'écriture de romans, et en fait de toute littérature, et que la seule chose à faire est de renoncer à traiter la littérature comme une chose artistique et de la considérer comme une simple science. Il s'engage à prouver cette théorie, pour ainsi dire, en se tenant aux jupes de Claude Bernard, et en appliquant à la littérature ce que cette autorité éminente a dit sur la médecine.²⁰¹

L'opinion défendue réprovoque la pensée de Zola : celui-ci est accusé d'être un simple d'esprit qui pense pouvoir appliquer des méthodes scientifiques à la littérature alors que ce serait absurde selon l'auteur de l'article. La démarche consistant à allier les sciences à la littérature a donc pu surprendre et déclencher le même type de réactions de part et d'autre de l'Atlantique. La réception est pleine de dédain et de moquerie : Zola est montré comme un petit garçon dans les jupes de sa mère. Si l'article est loin d'être positif, il montre néanmoins que la nouveauté de Zola a eu de la résonance aux États-Unis : la science s'attache ainsi à sa production littéraire. En outre, le scientifique qui l'a inspiré est nommé et décrit comme un « autorité éminente », ce qui inscrit la méthode du romancier, bien qu'elle soit décriée, dans la paternité qu'il revendique. L'article ne condamne donc pas complètement la méthode de Zola. D'autres journaux ont pu railler Zola de ses

²⁰⁰ *Ibid.*

This is the book, then, to read in order to understand Zola's position. As to the others, there are of much less importance, although full of strokes of genius, and can be safely put aside.

²⁰¹ ANONYME, « Zola's Essays », *The Atlantic Monthly*, Boston, XLVII, janv. 1881, p. 116.

His way of proving this is certainly new : Claude Bernard, in 1865, wrote a valuable statement of the need of studying medicine in a scientific instead of an empirical manner, and now Zola advances the theory that what is true of medicine is necessarily true of novel-writing, and indeed of all literature, and that the only thing to do is to give up treating literature as in any way an artistic thing, and to look upon it as simply a science. This theory he undertakes to prove by, as it were, holding on to Claude Bernard's skirts, and applying to literature what that eminent authority said about medicine

prétentions scientifiques, montrant le supposé fossé entre ce que l'auteur annonce et ce qui se trouve dans ses romans : « *Nana* a été présenté comme une étude, une dissection de la vie dissolue des cercles parisiens les plus hauts et les plus bas; 'Pot-Bouille' prétend être une exposition de la pourriture morale de "la classe moyenne" la bourgeoisie »²⁰². Comme nous pouvons le constater, le lien n'est pas fait entre science et naturalisme dans la réception américaine.

Cependant d'autres articles plus complets ont approfondi l'analyse du texte littéraire, et comme en France, certains journalistes se servront de cette méthode scientifique pour décrire les romans de Zola, en se référant ainsi à ses écrits théoriques. C'est une pratique qui sera très utilisée pendant l'ensemble de la carrière de l'auteur, notamment à propos de *La Faute de l'abbé Mouret* : « Le pouvoir de la vérité, la force du génie, parcourent tout cela, mais comme il a plu à la Providence (peu importe ce que représente cette notion pour M. Zola) de couvrir le corps humain d'une peau non transparente, est-ce de l'art ou est-ce de la chirurgie d'exposer le saignement, les nerfs tendus, les fibres corporelles, notre basse organisation mentale ? »²⁰³. Le journaliste est ici plutôt négatif, mais l'évocation des « nerves and fibres » est une référence claire à la méthode scientifique.

C'est aussi un point que reprend le journaliste de *The North American Review*, dont le titre, évoquant *La Bête Humaine*, est sobrement « Le meilleur livre de l'année »²⁰⁴. Son auteur fait directement référence aux théories sur l'hérédité : « Avec la mort de Séverine, la malédiction héréditaire qui se tapit dans le sang de Lantier est accomplie, et voici une traduction que je trouve fidèle aux sentiments de l'homme tels que Zola les dépeint [...] »²⁰⁵. Dans ce texte, il n'existe aucune mention du mot « naturalisme ». L'ensemble est globalement positif. En Amérique, le concept du naturalisme s'éloigne alors de ce qui fait pourtant son essence. Les années qui séparent les deux avis montrent bien l'évolution positive qu'a eue l'image de Zola dans la réception américaine.

²⁰² ANONYME, « Minor Notices », *The Critic*, New York, II, n° 35, 6 mai 1882, p. 127.

'Nana' was put forth as a study, a dissection of the fast life of the highest and the lowest Parisian circles ; 'Pot-Bouille' pretends to be an exposure of the moral rottenness of "the middle class" the bourgeoisie.

²⁰³ ANONYME, "Recent Novels", *The Nation*, New York, XXIX, 10 juil. 1879, p. 30.

The power of truth, the force of genius, run through it all, but since it has pleased Providence (or whatever that represents that notion to M. Zola) to cover the human body with a non transparent skin, is it art or is it surgery to expose the bleeding, quivering nerves and fibres or our lower mental organization ?

²⁰⁴ « The Best Book of the Year »

²⁰⁵ ARNOLD Sir Edwin, "The Best Book of the Year", *The North American Review*, CLIV, n° 422, janv. 1892, p. 89.

With Severine's death, the hereditary curse lurking in the blood of Lantier is fulfilled, and here is such a translation as I find to hand of the feelings of the man, as Zola depicts them [...]

Ainsi, en ce qui concerne la réclame faite autour de l'idée de science, la réception américaine ressemble-t-elle beaucoup à la réception française. L'argument peut en effet réunir le travail et la persévérance qui sont des valeurs positives pour les Américains. D'un autre côté, ce même thème peut rappeler l'accusation d'arrogance proférée envers l'auteur : c'est en effet surtout lui et une poignée de ses amis qui ont communiqué autour de cette nouveauté. Par conséquent, la vision de la modernité inhérente aux sciences en littérature a évolué jusqu'à ne plus être l'objet de jugement de valeur. Nous pouvons cependant constater que c'est un sujet qui a suscité une grande curiosité chez les Américains, et qui a contribué à donner à Zola un succès important outre-Atlantique. Ce qui est surprenant, c'est que les critiques des États-Unis ne parlent jamais de naturalisme lorsqu'ils évoquent les sciences en littérature. Nous pourrions penser que les Américains n'employaient pas ce mot, mais c'est faux. Il est mentionné dans *The Atlantic Monthly* de janvier 1881, dans un texte concernant Smollett, un auteur américain qui fait scandale au même moment que Zola. Le journaliste fait alors la remarque que le naturalisme doit être condamné, mais que les auteurs risquent tout de même d'avoir du succès : « La discussion qui se déroule actuellement entre réalisme et sentimentalisme ou idéalisme est ici préfigurée. Bien sûr, nous devons condamner fermement ce que Fielding et Smollett ont écrit, et ce que Zola écrit, parce qu'ils parlent trop clairement, grossièrement, si vous voulez ; mais il reste essentiellement vrai que leur style, en tant que style, se bat maintenant pour la reconnaissance avec une certaine chance de succès »²⁰⁶. Le mot « naturalisme » est donc employé et connu, mais ne se trouve pas lié à ses attributs, dont la science en littérature. Cette thématique a été l'objet d'une relecture positive au bout de quelques dizaines d'années : malheureusement le naturalisme n'y étant pas attaché dans les articles américains, ce dernier n'a pas vu son image améliorée.

L'idée d'allier la science et la littérature a donc permis à l'auteur de créer un intérêt autour de lui. Néanmoins, il a développé d'autres idées pour se rattacher à l'idée de modernité : il lui fallait montrer qu'il vivait avec son temps : il va donc de soi qu'il devait non seulement s'inscrire dans une tradition littéraire, mais surtout rallier à lui la jeunesse de l'époque, ce qui aura pour effet de créer l'école naturaliste.

²⁰⁶ ANONYME, «Contributor's Club », *The Atlantic Monthly*, Boston, XLVII, janv. 1881, p. 134.

The discussion now going on between realism and sentimentalism or idealism is here foreshadowed. Of course we have to condemn much that Fielding and Smollett wrote, and what Zola writes, because their speak too plainly, grossly, if you like ; but it remains essentially true that their style, as a style, is now fighting for recognition with some chance of success.

2 Les appels aux nouveaux auteurs pour former l'école naturaliste : la première lettre à la jeunesse, le discours aux étudiants

Il existe un décalage entre les réceptions américaine et française. En 1880, lorsque le courant naturaliste est à son apogée, les critiques des États-Unis commencent à peine à essayer de comprendre le mouvement, et leurs railleries les empêchent souvent d'entrer dans l'analyse. Les appels de Zola se trouvent donc en général en dissynchronie avec l'Amérique.

a) La lettre à la jeunesse de 1879

Cette première lettre a été publiée dans *Le Roman Expérimental*, alors que l'auteur avait déjà une quarantaine d'années. La jeunesse a toujours été pour lui un gage de modernité. Dans *Mes Haines*, il explique que la haine est « sainte », notamment car : « Je me suis senti plus jeune et plus courageux après chacune de mes révoltes contre les platitudes de mon âge »²⁰⁷. La jeunesse est ici associée à toutes les valeurs positives. C'est donc à elle qu'il s'adresse en priorité lorsqu'il veut expliquer sa méthode, pour y rallier ceux qui désirent être modernes.

L'auteur emploie une rhétorique qui montre qu'il a entendu les reproches qui lui ont été faits concernant son arrogance et son agressivité. Cependant, sa façon de les contredire reste ambiguë. Il cherche à démontrer qu'il n'écrit pas pour attaquer, mais pour se défendre, et montre par ailleurs un respect important des personnes dont il parle, analysant plus leur œuvre littéraire que leur personnalité. En effet, il écrit son article en réaction à deux événements assez proches dans le temps : l'élection d'Ernest Renan à l'Académie française en remplacement de Claude Bernard le 3 avril 1879 et la représentation de *Ruy Blas* de Victor Hugo au Théâtre-Français le 4 avril 1879. Ces faits constituent selon Zola une attaque envers la modernité littéraire, ayant pour effet de légitimer des méthodes qui ont pu avoir une importance dans leur temps, mais qui empêchent l'humanité de poursuivre son évolution à l'heure où elles sont pratiquées.

La première phrase relève de la *captatio benevolentiae* : « Je dédie cette étude à la jeunesse française, cette jeunesse qui a vingt ans aujourd'hui et qui sera la société de demain »²⁰⁸. Dès la deuxième phrase, il commence à expliquer les événements qui le poussent à écrire : donner son avis était une obligation, car : « Rien de plus précis : on applaudit un soir les beaux vers de Victor Hugo, voilà le mouvement scientifique du siècle arrêté, voilà l'observation et l'analyse supprimées »²⁰⁹. La suite vient logiquement, il faut donc laisser à Zola la parole pour qu'il puisse défendre sa méthode,

²⁰⁷ ZOLA Émile, « Mes Haines » *Mes Haines, causeries littéraires et artistiques*, op. cit., p. 1.

²⁰⁸ ZOLA Émile, « Lettre à la jeunesse », *Le Roman Expérimental*, Flammarion, Paris, 2006, p. 91.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 92.

dont il expliquera par la suite qu'elle est loin de lui être personnelle : « Il est temps de prouver à la génération nouvelle que les véritables corrupteurs sont les rhétoriciens, et qu'il y a une chute fatale dans la boue après chaque élan dans l'idéal »²¹⁰. Ici, nous avons un élément nouveau : celui de la réponse aux accusations de littérature « sale ». Zola retourne l'argument contre ses auteurs pour expliquer que ce sont précisément eux qui sont immoraux.

Le thème de la *captatio benevolentiae* transparaît dans l'ensemble de l'article : chacune des cinq parties en est imprégnée. Dans la première, il s'agit d'expliquer en quoi Hugo ne peut pas être considéré comme un moderne, étant avant tout dans l'idéal : « Dès qu'on l'examine, au point de vue de l'histoire et de la logique humaine, dès qu'on tâche d'en tirer des vérités pratiques, des faits des documents, on entre dans un chaos stupéfiant d'erreurs et de mensonges, on tombe dans le vide de la démente lyrique »²¹¹. Il modère cependant son propos en expliquant qu'il a eu une utilité importante au début du siècle, où l'Histoire de France a généré une poésie lyrique déconnectée des réalités : « Socialement, on expliquerait leur venue par les secousses de la Révolution et de l'Empire ; après ces massacres, les poètes se consolaient dans le rêve »²¹². Ensuite, Zola parle dans les deuxième et troisième parties de l'accueil de Renan à l'Académie française. Le but est ici encore de démontrer que cet auteur, bien qu'il ait fait scandale à ses débuts, s'est finalement dirigé vers l'idéalisme, qui, de l'avis de Zola, est plein de mensonge et surtout d'hypocrisie : « Oui, ces finesses d'ambitieux, ce procédé de ne lâcher que les vérités aimables et bien vêtues, cet équilibre plein d'art qui n'est pas le mensonge sans être la vérité, toute cette tactique hypocrite se retourne contre ceux qui l'emploient par calcul ou par tempérament. »²¹³.

Dans ces deux études, Zola démontre son opposition aux façons d'écrire d'Hugo et Renan : toutefois il choisit également d'autres maîtres, cherchant par là à démontrer que son naturalisme et sa méthode s'inscrivent dans une véritable tradition littéraire, mais aussi humaniste. Il désigne ainsi Balzac comme un observateur et un analyste : « À côté de lui, Balzac apporte l'idée du siècle, l'observation et l'analyse, et il semble nu, et on le salue à peine »²¹⁴.

Zola parle ensuite de « l'école naturaliste », expliquant qu'il est très loin d'en être le chef ou même d'en avoir été le pionnier, affirmant implicitement qu'une égalité parfaite entre membres y règne : « Cette formule est celle du siècle tout entier. Elle ne m'appartient pas à moi ; je ne suis pas fou au point de me substituer à des siècles de travail, au labeur si long du génie humain »²¹⁵. Il renouvelle ensuite sa demande à la jeunesse d'utiliser simplement la formule qui fera d'eux des

²¹⁰ *Ibid.*, p. 94.

²¹¹ *Ibid.*, p. 95.

²¹² *Ibid.*, p. 99.

²¹³ *Ibid.*, p. 107.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 100.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 116.

romanciers.

Il explique ensuite très simplement sa méthode : « On étudie la nature et l'homme, on classe les documents, on avance pas à pas, en employant la méthode expérimentale et analytique ; mais on se garde bien de conclure, parce que l'enquête continue et que nul encore ne peut se flatter de connaître le dernier mot »²¹⁶ avant d'en vanter de nouveau les mérites, qu'ils soient moraux ou sociaux. Une fois encore Zola s'inscrit dans son siècle en évoquant la guerre de 1870 et en expliquant que la défaite est précisément due au manque d'esprit scientifique : « Que la jeunesse française m'entende, le patriotisme est là. C'est en appliquant la formule scientifique qu'elle reprendra un jour l'Alsace et la Lorraine »²¹⁷.

Ainsi, l'auteur utilise de nombreux procédés pour rallier à lui la jeunesse littéraire, qu'il s'agisse de justifier son comportement, d'inscrire son mouvement dans une logique, ou de répondre implicitement aux reproches qui lui ont été faits. Il concerne directement l'Histoire de France, avec la référence à la guerre de 1870. Cependant, les États-Unis ont pu être également touchés par ce programme, d'autant plus qu'ils ont aussi subi la guerre de Sécession, marque historique de l'avènement du Capitalisme. Si cette lettre à la jeunesse est importante en ce sens qu'elle fonde en quelque sorte l'école naturaliste, d'autres appels seront faits à la jeunesse avant l'affaire Dreyfus, généralement dans le but de communiquer sur la méthode expérimentale. Le discours aux étudiants de 1893 en est un autre exemple.

En France, quelques écrivains entendent l'appel. Certains auteurs suivront la méthode pour quelques années, comme Maupassant, d'autres pour toute une carrière littéraire, comme Alexis. Pourtant, cette lettre aura déclenché elle aussi un lot important de moqueries côté Français. Dans *La Jeune France*, un poème ironique paraît pour se moquer des prétentions de Zola, dans lequel les hyperboles antiphrastiques sont nombreuses : « Il poursuit, le front dans ses mains, / La “grande enquête universelle”/ commencée avant les Romains »²¹⁸. Le texte est précédé d'une citation extraite de la « Lettre à la Jeunesse » afin que le lecteur puisse saisir la référence. D'autres articles traitent essentiellement de l'attaque faite à Hugo : « M. Zola profite de la circonstance pour donner une leçon à Victor Hugo, _ leçon de morale, s'il vous plaît, _ après l'avoir couvert de fleurs pour mieux l'étouffer »²¹⁹. L'auteur ne parle pas du tout de la nouvelle école littéraire qui a été fondée.

Aux États-Unis, il semble que la plupart des journaux n'ait pas directement fait référence à cette lettre, mais l'ait simplement associée au reste de la production journalistique de Zola, et surtout

²¹⁶ *Ibid.*, p. 111.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 128.

²¹⁸ SILVIUS « Gazette rimée » *La Jeune France*, 1^{er} mai 1879, p. 79.

²¹⁹ DILLARD Marius, « Chronique », *L'Union littéraire des poètes et des prosateurs* : journal bi-mensuel, 25 juin 1879, pp. 178-9.

à sa volonté de faire école. En globalité, ils auront retenu à peu près la même chose que les français, à savoir le rejet d'Hugo. Le sujet du côté arrogant de l'auteur revient également : « Dans les derniers numéros du *Voltaire*, il va jusqu'à critiquer Victor Hugo d'une manière qui ne peut guère plaire au vétéran »²²⁰. Les quelques lignes de l'article sont reprises d'un journal anglais, *The London World*, et les dates correspondent précisément à la publication de « La Lettre à la jeunesse ».

Le rejet d'Hugo est mal perçu, mais la parentalité de Balzac est regardée avec plus d'ambivalence. Dans le *New York Times*, un texte d'Edmond Abart est traduit directement : Zola est toujours raillé sur ses prétentions « Le fait est qu'il descend de Balzac comme Fréron de l'abbé Desfontaines; mais il prend la relation au sérieux, et c'est un plaisir d'écouter ses oracles »²²¹. Puis, le journaliste communique sur l'école fondée, mais d'une façon plutôt dédaigneuse : « Quand je vous dis qu'un tel pachyderme fonde une école, ne supposez pas que je plaisante »²²². Dans le journal *The Critic*, généralement plutôt sévère à l'égard de Zola, la fondation de l'école est regardée avec dédain également, comme démontré dans l'article nommé « Émile Zola comme chef d'école »²²³. Le journaliste y explique que le naturalisme de Zola est dégoûtant, et refuse la paternité de Balzac : « Il [Balzac] n'appartient pas à l'école zolienne »²²⁴. L'ensemble ne décrit pas les fondements du naturalisme, et ne rend pas compte des préceptes détaillés par l'auteur dans sa lettre.

Quelques années plus tard, lorsque Zola aura gagné un certain respect de la part des Américains bien après le discours du professeur Davidson, le même journal fera une comparaison positive entre les deux écrivains : « Au cours du dernier demi-siècle, deux Français ont déclaré que leurs romans sont aussi historiques ; et à l'avenir, il ne sera pas possible pour des étudiants de comprendre la période de la Restauration sans les romans de Balzac, ou celle du Second Empire sans la série *Rougon-Macquart*, dont M. Zola nous a maintenant donné le dernier volume »²²⁵. Cet article arrive cependant bien tard et ne fait pas état de l'école naturaliste. Celle-ci est en effet en perte de vitesse en France.

²²⁰ ANONYME, « Zola on Victor Hugo », *NYT*, 25 avr. 1879, p. 5 (From the *London World*, 9 avr. 1879).

In the last few numbers of the *Voltaire* he has been criticising no less an author than Victor Hugo in a way that can scarcely be pleasing to the veteran.

²²¹ ANONYME, « The Zola School. Depravity of French Literature of the Day », *NYT*, 29 avr. 1879., p. 3.

The fact is that he descends from Balzac as Fréron from the Abbé Desfontaines ; but he takes the relationship seriously, and it is a pleasure to listen to his oracles.

²²² *Ibid.*

When I tell you that such a pachyderm is founding a school do not suppose that I am joking.

²²³ « Emile Zola as a chief d'école »

²²⁴ ANONYME, « Emile Zola as a “chef d'École” », *The Critic*, New York, II, n° 42, 12 août 1882, p. 215.

He [Balzac] does not belong to the Zola School.

²²⁵ ANONYME, « *Le Docteur Pascal* », *The Critic*, New York, XXIII, n° 606, 30 sept. 1893, p. 204.

Within the last half-century, two Frenchmen have declared that their romances are also histories ; and it will be not possible for students in the future to understand the period of the Restoration without the novels of Balzac, or that of the Second Empire without the *Rougon-Macquart* Series, of which M. Zola has now given us the last volume.

Au moment de la lettre à la jeunesse, les journaux américains parlent soit du nouveau cénacle, soit de la méthodologie, les deux aspects n'étant pas développés dans un même article. La théorie et la pratique sont généralement bien distinctes. Aussi, si l'existence de la nouvelle école est bien communiquée, rien ne peut permettre à un romancier de pouvoir s'identifier à celle-ci. Frank Norris, des années plus tard, s'y rattachera, mais il fait exception parmi ses pairs.

Dans *The Nation* néanmoins, le fait que Zola s'inscrive dans la lignée de Balzac est accepté plutôt facilement, l'auteur de l'article sur *Une page d'amour* effectuant une comparaison entre les *Rougon-Macquart* et *La Comédie Humaine* : « Lorsque le vingtième sera publié, il aura certainement accompli une tâche presque sans précédent ; son seul rival aura été Balzac, et à certains égards le travail acharné, et, comme il le prétendrait, la qualité scientifique de sa performance n'a guère été égalée dans la *Comédie Humaine* »²²⁶. Cependant, cet article ne fait pas état de la fondation de l'école naturaliste. En conséquence, si les articles qui communiquent sur la fondation de l'école n'en donnent pas la méthode et sont très négatifs, ceux qui sont positifs ne parlent pas du cénacle formé. Le naturalisme est alors associé aux premiers avis des Américains, qui sont durs, tandis que l'interprétation de la méthode évolue. En outre, il est possible que cette « Lettre à la jeunesse », arrivant assez peu de temps après que les États-Unis ont découvert Zola, n'ait pas pu faire le même effet qu'en France, d'autant plus qu'elle s'inscrit directement dans l'histoire française, en évoquant la révolution, la guerre de 1870, ainsi que l'éminent scientifique Claude Bernard. Un autre problème réside dans la brièveté de l'histoire du naturalisme en France : nous avons pu constater que la réception française avait régulièrement une lourde influence sur la réception américaine. Si l'appel à la jeunesse arrive en France après quinze années d'écriture et de notoriété relative, il arrive bien trop tôt aux États-Unis, alors que le grand public vient juste de découvrir *L'Assommoir* et *Une page d'amour* en volume. « Le manifeste des Cinq », le début de la défection de nombreux membres de l'école naturaliste, arrive également trop tôt : cela ne fait que huit ans à l'époque que Zola est réellement connu en Amérique, et son image là-bas est globalement négative. Le laps de temps est bien court pour espérer la fondation d'une école naturaliste américaine, d'autant plus que sa réception est marquée par un fort rejet de départ.

b) *Le discours aux étudiants*

Un autre appel à la jeunesse aura lieu pendant le discours prononcé pour les étudiants, en

²²⁶ ANONYME, « *Une page d'amour* », *The Nation*, New York, XXVI, n° 674, 30 mai 1878, p. 362.

When the twentieth is published he will certainly have performed an almost unprecedented task ; his only rival will have been Balzac, and in some respects the laborious, and, as he would allege, scientific quality of his performance has hardly been equalled in the 'Comédie Humaine'.

mai 1893. Zola a été invité à donner une conférence au banquet de L'Association Générale des Étudiants. Le naturalisme est à l'époque remis en cause, et l'idéalisme revient de plus en plus. Yoan Vérilhac explique que la réaction des symbolistes est symptomatique du changement de statut de l'auteur en France : « Ce passage de la posture anarchisante du critique de haine à celle du critique garant d'une constitution à même d'articuler les plans de l'histoire, du politique et de l'esthétique, est un fait majeur, car la validité du récit de l'histoire littéraire en dépend »²²⁷. Zola, dans son exorde, explique d'abord qu'il ne fait plus partie de cette jeunesse, puisqu'il a à ce moment-là plus de cinquante ans. Assez rapidement, il prend acte que le naturalisme est supposé « mort » pour une partie conséquente de la réception française : « Messieurs, j'entends dire couramment que le positivisme agonise, que le naturalisme est mort, que la science est en train de faire faillite, au point de vue de la paix morale et du bonheur humain qu'elle aurait promis »²²⁸. Plus surprenant, l'auteur admet ensuite avoir été trop « sectaire », et explique sa conduite par la jeunesse et l'enthousiasme qui l'animaient. Contrairement à ce qui était écrit dans la première lettre à la jeunesse, Zola ne demande pas aux jeunes d'appliquer sa méthode. Il montre toujours la même prudence et la même humilité lorsqu'il parle de lui : « Je ne suis qu'un ignorant, je n'ai aucune autorité pour parler au nom de la science et de la philosophie »²²⁹. Il explique le renouveau idéologique des étudiants par la quête du bonheur, car la science, elle, n'a promis que la vérité : « C'est, aujourd'hui, cet appel désespéré au bonheur que nous entendons »²³⁰. Il ne remet pas en cause le renouveau littéraire, prenant acte du fait que la science n'est pas totalement niée par celui-ci. L'ensemble est assez bienveillant. Le conseil qu'il se permet de donner concerne le travail, dans la péroraison : « Le travail ! messieurs, mais songez donc qu'il est l'unique loi du monde, le régulateur qui mène la matière organisée à sa fin inconnue ! »²³¹. Le discours est globalement assez humble, et ne cherche pas, comme la première lettre, à rallier la jeunesse au naturalisme. Le seul conseil donné, à propos du travail, n'a pas d'incidence sur le mouvement littéraire auquel les étudiants devraient ou ne devraient pas se rallier.

Alexandre Dumas a été sollicité pour donner son avis sur ce discours, avis publié dans *Le Gaulois*. Sa longue carrière lui apporte le crédit nécessaire pour donner une appréciation qui sera écoutée. Contrairement à Zola qui ne faisait que prendre acte, Dumas donne son opinion, et estime

²²⁷ VERILHAC Yoan, « Zola et les jeunes, la haine en partage ? Le dialogue critique entre Zola et les petites revues symbolistes », *Cahiers Naturalistes*, n° 87, 2013, p. 206.

²²⁸ ZOLA Émile, « Discours prononcé par M. Émile Zola au banquet de l'Association générale des étudiants », *Zola Dumas, Maupassant, Léon Chailley*, 1896, pp. 3-29; disponible en ligne : [https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_la_jeunesse_\(Zola\)](https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_la_jeunesse_(Zola)), lien consulté le 21/08/2018.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*

que l'école naturaliste est en définitive une évolution naturelle de l'histoire littéraire. Il montre ensuite un certain dédain pour ce qui est de la science dans la littérature : « Mais voilà que, depuis des siècles déjà, à chaque nouvelle étape, des hommes nouveaux sortent de l'ombre, de plus en plus nombreux, depuis cent ans surtout, qui, au nom de la raison, de la science, de l'observation contestent les vérités, les déclarent relatives, et veulent détruire les formules qui les contiennent »²³². L'article est plutôt défavorable, mais il concerne aussi bien la génération nouvelle que l'école naturaliste. Il comporte cependant une référence directe à Zola, à propos du « travail ». Ce qui n'était que la conclusion du discours est ici ce qui est le plus mis en avant. Dumas met en cause la théorie selon laquelle le travail acharné serait suffisant pour contenter son âme, ce qui constitue l'une des critiques principales faite à la méthode expérimentale : « Le remède est connu ; il n'en reste pas moins bon, mais il n'est pas, il n'a jamais été, il ne sera jamais suffisant »²³³. L'école naturaliste y est considérée sur le déclin, mais cela ne semble pas être une attaque envers Zola, qui a lui-même annoncé que c'était ce qu'il entendait. En 1893, le cénacle naturaliste a évolué, « Le Manifeste des cinq » a eu lieu : la vitalité de l'école n'est pas comparable avec ce qu'elle était dix années auparavant. L'attaque porte plutôt sur le mysticisme, qui selon Dumas, ne devrait pas durer bien longtemps : « Ce sont les dernières convulsions de ce qui va disparaître »²³⁴.

Aux États-Unis, le discours de Zola est intégralement traduit et reproduit dans un long article, cependant l'humilité qu'a montrée l'auteur n'a pas été remarquée, comme le simple titre de l'article le démontre : « M. Zola donne un conseil. Il explique à la jeunesse française où chercher le bonheur »²³⁵. Pourtant, l'article est plutôt neutre, voire positif. Ce qui laisse à penser que l'auteur de l'article a lu le texte de Dumas, ce sont les deux éléments clef qu'il reprend : le renouveau littéraire et le travail. L'analyse du milieu du discours semble en effet quelque peu biaisée : « La tendance actuelle au mysticisme est perçue comme étant seulement une réaction naturelle et temporaire contre le positivisme, celui-ci ayant été porté trop loin par lui-même et son école dans les domaines de la littérature et des arts »²³⁶. L'idée selon laquelle le mysticisme est « temporaire » relève plus du discours de Dumas que de la lettre de Zola. Ce dernier, s'il exprime son idée que le nouveau courant littéraire est bien en « réaction » au positivisme, estime qu'il en découle également, et qu'il ralliera le naturalisme assez rapidement, ce qui ne signifie pas qu'il est simplement « temporaire », mais

²³² DUMAS Alexandre, « Le mysticisme à l'École », *Le Gaulois*, 2 juin 1893, p. 1.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ ANONYME, « M. Zola Gives Some Advice. He Tells Young France Where to Look for Happiness », *NYT*, 11 juin 1893, p. 17.

²³⁶ *Ibid.*

The existing tendency toward Mysticism declared to be Only a Natural and Temporary Reaction Against Positivism Carried Too Far by Himself and His School in the Fields of Literature and the Arts.

plus qu'il est en cours d'évolution. La deuxième partie du sous-titre concerne le travail, valeur éminemment positive pour les Américains, comme nous l'avons déjà vu. Le commentaire assez bref qui précède la reproduction du discours est plutôt bienveillant, notant la place officielle acquise par Zola en France. La jeunesse est présentée comme un soutien important de l'auteur : « Émile Zola a présidé et prononcé un discours, qui a été reçu avec des applaudissements frénétiques par les 150 membres, actifs et honoraires, qui étaient présents »²³⁷. Le discours de 1893 arrive à un moment où le naturalisme est sur le déclin : c'est le fond du discours de Zola. Pourtant, c'est un moment aux États-Unis où peut-être, les romanciers et autres intellectuels auraient été plus réceptifs à la création d'une école américaine. Le discours du professeur Davidson a eu lieu, et surtout, *La Débâcle* a paru, un roman qui aura valu de nombreuses critiques positives au moment de sa sortie. Cette adresse aux étudiants est donc en dyssynchronie avec la réception américaine.

Ainsi, les divers discours de Zola avaient pour but de rallier la jeunesse littéraire française : c'est sans doute une des raisons pour lesquelles l'Amérique, en décalage, n'a pas réellement créé d'école naturaliste. Dans la réception américaine, le courant littéraire est resté attaché à ce qui est négatif chez Zola. Au moment où les critiques outre-Atlantique commencent à mieux le comprendre et à mieux saisir sa méthode, le mouvement s'est essoufflé en France, ce qui conduit les critiques des États-Unis à différencier l'auteur du naturalisme. Ceci pourrait expliquer que les quelques auteurs qui ont suivi Zola, hormis Norris, ne se soient pas directement affiliés à lui. Ainsi Bowron, comme d'autres chercheurs américains, a estimé que le courant naturaliste américain n'était pas homogène : « Ici, où l'individualisme semble avoir été encore plus la règle chez les écrivains que chez les hommes d'affaires, nous n'avons jamais vraiment eu une "école" de réalisme. Il serait imprudent de dire, sans aucune preuve, que nous avons même un "mouvement". Le réalisme littéraire, comme tant d'autres dans notre civilisation pragmatique, a grandi par accumulation plutôt qu'en créant un concept »²³⁸. Le chercheur va même plus loin en déclarant qu'il existe plusieurs courants de réalismes : « [...]on est fortement tenté de parler non pas du réalisme américain mais des réalismes américains »²³⁹. En outre, il estime que le courant ne vient absolument pas d'une

²³⁷ *Ibid.*

Emile Zola presided and made a speech, which was received with frequent applause by the 150 members, active and honary, who were present.

²³⁸ BOWRON B. R. Jr., « Realism in America », *Comparative Literature*, III, n°3 (été 1951), p. 269.

Here, where individualism seems to have been even more the rule among writers than among men of business, we have never really had a "school" of realism. It would be unwise to say, without any a qualification, that we even had a "movement". Literary realism, like so much else in our pragmatic civilization, grew up by accumulation rather than by design.

²³⁹ *Ibid.*

one is strongly tempted to talk not about American realism but about American realisms.

influence européenne, mais qu'il est né des circonstances, opinion par ailleurs partagée par de nombreux chercheurs américains : « Pourtant, une littérature réaliste s'est implantée en Amérique à la fin du XIXe siècle, et il s'agissait en grande partie d'un développement intrinsèque au pays plutôt que d'une importation européenne. »²⁴⁰.

Cet article date du milieu du siècle dernier, avant les importants travaux de Donald Pizer qui datent de la fin du XX^e. Celui-ci a cherché à étudier plus précisément le mouvement et ses liens, pas toujours simples à définir, avec la littérature française. Il explique en un long paragraphe que d'une part, les romanciers américains, s'ils étaient eux aussi marqués par la révolution industrielle, n'ont pas développé les idéologies propres au naturalisme européen. Il admet que celui-ci a précédé le mouvement américain, mais estime qu'il serait inapproprié de comparer les deux, parce que l'un était une école idéologique tandis que l'autre n'était lié, selon le chercheur, qu'aux événements historiques :

Un dernier problème majeur dans l'utilisation du réalisme et du naturalisme comme termes clés dans l'historiographie littéraire américaine provient de plusieurs différences significatives dans la façon dont les termes ont été utilisés dans l'histoire littéraire européenne. On a souvent remarqué que le réalisme et le naturalisme se sont produits plus tôt en Europe qu'en Amérique (de la fin des années 1850 à la fin des années 1880 en France); qu'elles contenaient - dans les déclarations de Flaubert et de Zola, par exemple - des idéologies conscientes et à grande échelle ; fonctionnant au sein d'un réseau de cohérence de relations personnelles pendant une grande partie de leur existence. En Amérique, d'autre part, il est à noter que les frontières de la période sont la guerre civile et la première guerre mondiale, ce qui suggère une substitution de l'événement historique à l'idéologie comme base significative pour comprendre la production littéraire ; cette discussion critique, caractérisée par la définition du réalisme par Howells comme « le traitement véridique de la matière » manque de profondeur ; en outre les mouvements manquaient également d'une base ou d'un centre social.²⁴¹

La principale remarque de Pizer est liée à l'idéologie qui a été partagée par le cercle naturaliste en France. Le peu de retentissement de la lettre à la jeunesse, comme du discours aux

²⁴⁰ *Ibid.*

Yet a realistic literature did get a foothold in America in the later nineteenth century, and it was largely a native growth rather than a European import.

²⁴¹ PIZER Donald, *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism : Howells to London*, op. cit., p. 4.

A final major problem in the use of realism and naturalism as key terms in American literary historiography arises from several significant differences in the way the terms have been used in European literary history. It has often been remarked that realism and naturalism occurred earlier in Europe than in America (from the late 1850s to the late 1880s in France) ; that they contained - in the pronouncements of Flaubert and Zola, for example - self-conscious and full-scale ideologies ; and that they functioned within a coherence network of personal relationships for much of their existence. In America, on the other hand, it is noted that the boundaries of the period are the Civil War and World War I, which suggests a substitution of historical event for ideology as the significant basis for understanding literary production ; that critical discussion, as characterized by Howells's definition of realism as « the truthful treatment of material », lacks depth ; and that the movements also lacked a social base or center.

étudiants aux États-Unis a probablement été un frein à la création d'une école naturaliste américaine.

Qu'il n'y ait pas eu de cénacle ne signifie pas pour autant que Zola n'ait pas eu de postérité aux États-Unis : Norris a souhaité écrire des œuvres naturalistes, tandis que de nombreux romanciers américains ont été classés par Pizer lui-même comme des réalistes naturalistes. Ceux-ci sont cependant assez peu nombreux à être contemporains de l'auteur français : peut-être faut-il y voir l'influence du fort rejet passé du naturalisme. La façon dont les journaux de l'époque ont perçu l'auteur français a considérablement influencé la vision de l'œuvre qu'a pu avoir la société américaine, et avec elle les modes opératoires de traduction ainsi que la façon dont certains points clefs du modèle zolien ont été repris dans la littérature outre-Atlantique.

La personnalité de l'auteur, ses rapports à l'argent et au succès, sa présence importante sur la scène médiatique ont été des points qui ont beaucoup influencé la réception de l'auteur français et de ses œuvres. C'est probablement l'une des clefs qui ont poussé les critiques outre-Atlantique à s'intéresser aux romans de Zola. La méthode qu'il dit avoir utilisée est également au cœur de la réception. La façon dont les Américains l'ont perçue, par le truchement des articles où les journalistes développaient ses aspects tout en donnant leur avis, a forcément été quelque peu biaisée. Si la création d'une école naturaliste aux États-Unis n'a pas pu se faire, la façon de composer un roman a suscité une grande curiosité dont certains auteurs comme Henry James se sont servis. En règle générale, le cliché du déterminisme et du pessimisme qui a souvent été associé au naturalisme, en particulier dans les premières années de sa réception, a été assez peu repris par les romanciers contemporains.

Chacun de ces éléments a ainsi contribué à donner une image de Zola aux États-Unis, qu'elle soit positive ou négative. Ce qui est intéressant dans cette réception particulière, c'est que l'auteur n'a jamais cherché à s'adapter à elle, ainsi que vu plus haut. Il est possible qu'il ait gardé à l'esprit les problématiques littéraires des Russes, étant notamment ami avec Tourgueniev et publiant régulièrement dans *Le Messager de l'Europe*. Peut-être, à un moment de sa carrière, a-t-il eu des égards pour la réception anglaise, notamment à l'occasion du procès de Vizetelly en 1887, traducteur anglais qui subit une lourde condamnation après avoir traduit *La Terre*, et avec qui Zola avait de bonnes relations. Le lien n'arrive cependant que tardivement, bien après les débuts de carrière de l'auteur. Ce public des États-Unis n'a pas été visé par sa réclame, et n'a pas été considéré lors de l'écriture, ce qui a pu créer des convergences ou des divergences fortuites. Dans l'ensemble, les Américains en sont arrivés à bâtir quelques clichés autour de la personnalité de l'auteur, sur son côté populaire, son amour du travail bien fait, ses rapports avec l'argent, son attirance malade pour le répugnant, ou encore sa qualité de chef de file d'un courant littéraire.

Si le public français a pu être préoccupé des questions de morale, cela n'a pas de commune mesure avec le ressenti aux États-Unis. Car s'il est très important pour ce peuple aux préoccupations puritaines de connaître l'auteur, ses habitudes, sa personnalité, c'est avant tout pour pouvoir comprendre ses objectifs moraux. D'un point de vue strictement manichéen, le public se demande simplement si ceux-ci sont nobles ou bas. Si Pizer estime que les Américains n'ont pas partagé l'idéologie de Zola, ils en ont pourtant beaucoup parlé, tout en se demandant régulièrement de quel côté elle penchait. Le fait que l'auteur ne donne jamais aucune leçon dans ses romans, bien qu'il propose des clefs dans ses articles, ne pouvait que générer des questionnements nombreux chez ce public américain. La question de la morale a toujours été au cœur des débats. Les périodiques littéraires des États-Unis sont souvent partagés entre deux interprétations : Zola est-il volontairement immoral pour choquer, ou cherche-t-il à défendre les classes exploitées de la société ? Rien n'est jamais très clair à ce sujet, car comme le dit l'auteur : « On étudie la nature et l'homme, on classe les documents, on avance pas à pas, en employant la méthode expérimentale et analytique ; mais on se garde bien de conclure, parce que l'enquête continue et que nul encore ne peut se flatter de connaître le dernier mot »²⁴². Si l'on se défend de « conclure », alors, comment savoir de quel côté est l'auteur ? C'est pourtant, selon la critique américaine, la seule justification possible aux attaques envers la morale qu'ils perçoivent chez Zola. Ainsi, la question sociale a-t-elle été au cœur des débats, les journalistes tranchant peu à peu du côté d'une production romanesque destinée à un état social meilleur, ce qui est finalement corroboré par l'affaire Dreyfus.

²⁴² ZOLA Émile, « Lettre à la jeunesse », *Le Roman Expérimental*, op. cit., p. 111.

Chapitre 2 De l'accusation d'immoralité à la grandeur sociale : l'importance de l'affaire Dreyfus

Le nouveau monde est avant tout peuplé de colons qui viennent en majorité du Royaume-Uni, raison pour laquelle la question de la morale est si prépondérante dans la réception outre Atlantique. Pourtant, les Américains s'émancipent également des Anglais : la guerre d'indépendance, qui date de 1776, est encore assez proche dans le temps, et a largement marqué les esprits. La période qui va de la guerre civile à la Première Guerre mondiale est une période de profonde remise en question, et c'est en particulier à ce moment que le peuple a besoin d'idéalisme : « L'une des raisons de l'immense attrait de l'idéalisme pour les Américains - en particulier pour les classes cultivées - était qu'il fournissait une méthodologie pour résister à la menace faite à la morale traditionnelle, à la conception même de l'humanité, émanant de *L'Origine des espèces*. »²⁴³. Cette idée peut sembler assez paradoxale compte tenu de la révolution industrielle qui agite le pays et des conditions de travail déplorables. C'est pourtant cette ambivalence qui caractérise la société américaine et dès lors provoque un intérêt pour la question de la morale chez Zola. L'écrivain ne représente-il pas en effet à la fois le monde en plein changement et un besoin d'idéal ? Pourtant, son réalisme cru est à double tranchant. Les détails donnés, les allusions à l'obscénité, l'anti-cléricalisme peuvent à la fois relever de la défense sociale des plus faibles comme d'une complaisance pour les vilénies. Les journaux littéraires des États-Unis, et plus encore les conservateurs, se raccrochent à leur besoin d'idéal pour condamner ce qu'ils jugent vulgaire ou bas. Les considérations morales prennent alors le pas sur le littéraire. Frank Mott note d'ailleurs dans son histoire des magazines américains que : « "De nombreux critiques étaient préoccupés par une "immoralité" grandissante dans la littérature populaire »²⁴⁴.

Cette immoralité est un thème assez vaste. Les critiques français expriment leur dégoût, et les journalistes américains reprennent celui-ci à leur compte. De ce point de vue, la réception française influence les États-Unis. Le pays est préoccupé par cet aspect, probablement en référence

²⁴³ MILLER P., *American Thought : Civil War to World War I*, edited with an introduction by Perry Miller, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1963, introduction p. XIV.

One reason for the immense appeal of Idealism to Americans- especially to the cultivated classes- was that it did supply a methodology for resisting the threat to traditional morality, to the very conception of humanity, emanating from *The Origin of Species*.

²⁴⁴ MOTT Frank Luther, *A History of American Magazines, 1885-1905*, Harvard University Press, Cambridge, 1957, p. 122.

Many critics were concerned with a growing "immorality" in popular literature.

à la moralité puritaine attribuée aux anglo-saxons. Souvent, les accusations ne sont pas précises. La réputation de l'auteur en France, tout comme les jugements récurrents formulés dans les analyses de ses romans vont contribuer à former de lui deux images stéréotypées semblant opposées : l'auteur fasciné par la fange et l'auteur idéaliste et progressiste. Ces deux images, une fois reprises par les périodiques américains, conditionnent en grande partie la façon dont le public perçoit les œuvres.

La vision d'un Zola moral ou immoral a connu une nette évolution dans sa réception. De 1877 à 1879, l'auteur a généralement bénéficié d'un moment de doute où rien ne semblait aussi immoral que les journalistes français voulaient bien l'entendre. Certains commençaient même déjà à se laisser convaincre par la justification sociale du naturalisme. Puis les publications de *Nana* et de *Pot-Bouille* ont eu un retentissement négatif dans la réception américaine. Pendant les quelques années qui ont suivi, les écrits de Zola sont généralement attaqués car jugés « dégoûtant » et trop loin du réel. Dans la deuxième moitié des années 1880, l'image de l'auteur change un peu. C'est cependant à la même période que *La Terre* paraît : ce roman est presque unanimement rejeté par les intellectuels américains, à l'exception d'Howells, écrivain reconnu pour sa volonté de défendre la modernité. Ce n'est donc qu'au début des années 1890 que la critique commence à accepter l'idée d'un Zola social, et à se montrer beaucoup plus douce qu'elle n'a été. L'affaire Dreyfus confirme presque unanimement l'idée que l'auteur est un idéaliste et un humaniste dont le but est de rendre le monde meilleur.

I La réception de Zola : immoralité ou grandeur sociale

La question de moralité de l'œuvre zolienne est au cœur de la réception française, dès les premiers pas de Zola en littérature. Les Américains qui le découvrent se positionnent alors, que ce soit dans les journaux littéraires, religieux ou généralistes. Chaque ligne éditoriale va pouvoir être définie notamment par son approche de ce problème et sa façon de le prendre en compte. L'incidence de cette question sur la réputation de l'auteur en Amérique, sur les traductions et reprises du modèle chez des auteurs outre-Atlantique sera cruciale, au moins dans les premières années. Cependant, les journalistes vont beaucoup évoluer dans leur vision de la morale. Leurs préoccupations passeront dans un second temps à une dimension plus historique et sociale. Les critiques laissent en effet peu à peu les questions de morale strictes, estimant finalement qu'elles ne prennent pas tant de place dans les romans de Zola, pour se passionner sur le thème social de l'œuvre.

1 Le respect de la morale : la littérature zolienne déclarée obscène

Il s'agit d'une remarque fréquente dans l'ensemble de la carrière littéraire de Zola, qui a commencé dès la publication de *Thérèse Raquin*, avec la critique de Ulbach dit Ferragus, dont nous avons déjà parlé. Alain Pagès et Olivier Lumbroso notent que les attaques se concentrent d'abord sur la morale, puis prennent un tour politique, avant de concerner l'esthétique, tous ces thèmes étant cependant liés :

Comme on l'a indiqué plus haut, ces différentes visions polémiques [morale, politique et esthétisantes] se sont succédé dans le temps, la première se situant surtout avant 1877, la deuxième se développant de 1877 à 1885, et la troisième prenant de l'ampleur après 1885. Mais les deux dernières n'ont jamais chassé la première qui a subsisté, réactivée ensuite par l'Affaire Dreyfus à partir de 1897. Du reste, la vision historique n'est qu'une reprise habile, mieux argumentée, de la vision morale, de même que la vision esthétisante inclut dans sa progression les principes de la démarche historique. Elles se présentent toutes deux comme une synthèse et un dépassement de l'interprétation précédente.²⁴⁵

Ainsi les diverses polémiques ont évolué, mais ciblent toujours surtout sur la morale, tout comme en France. En outre, si en 1877, la critique historique commence à se faire entendre, elle ne fait que se développer : ainsi la morale est-elle le reproche principal sous l'influence duquel l'Amérique découvre Zola dans les années 1877-1879. Le nouveau continent développe ensuite les mêmes types de problématiques mises au jour par Alain Pagès et Olivier Lumbroso, pour suivre un schéma à peu près similaire.

En France, l'auteur se défendait régulièrement contre ses détracteurs : les problèmes de morale que soulevaient ses romans étaient souvent traités lors de dialogue entre lui et ses ennemis. Barbey d'Aurevilly s'est exprimé à propos de la plupart des livres de son confrère en des termes assez dédaigneux, montrant tout son dégoût : « Telle est la signification de son livre, faire de l'art, en faisant du boudin ! »²⁴⁶. Il promet ensuite un bel avenir à celui qui dégrade l'art, expliquant qu'il a toujours été son ennemi : « Eh bien, M. Zola me semble bâti pour aller aussi loin que possible dans cette voie descendante qui nous conduit... j'ai déjà dit où... Il est jeune, je crois, et il a malheureusement de l'avenir. Il a débuté par des bégaiements dont je me suis un peu moqué [...] »²⁴⁷. De très nombreux autres articles vont dans cette voie, comme celui d'Ulbach « Ma curiosité a glissé

²⁴⁵ PAGÈS Alain, LUMBROSO Olivier, « Émile Zola : Bilan critique », Item [En ligne], mis en ligne le : 6 septembre 2007, disponible sur : <http://www.item.ens.fr/bilan-critique-zola> (lien visité le 12/11/2020).

²⁴⁶ BARBEY d'AUREVILLY Jules, *Le Roman contemporain*, Alphonse Lemerre Éditeur, Paris, 1902, p. 199.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 201.

ces jours-ci dans une flaque de boue et de sang qui s'appelle *Thérèse Raquin*, et dont l'auteur, M. Zola, passe pour une jeune homme de talent. Je sais, du moins, qu'il vise avec ardeur la renommée »²⁴⁸, ceux de Brunetière, qu'il condense dans son ouvrage sur le *Roman Naturaliste* : « On imaginerait difficilement une telle préoccupation de l'odieux dans le choix du sujet, de l'ignoble et du repoussant dans la peinture des caractères, du matérialisme et de la brutalité dans le style »²⁴⁹. L'ensemble, qu'il soit lié à des divergences politiques ou religieuses, est toujours empreint de dégoût. Zola serait un « pornographe ». C'est aussi ce que transmettent de nombreuses caricatures dans les journaux humoristiques de l'époque, ou simplement l'ouvrage parodique : *La Flore pornographique : glossaire de l'École naturaliste, extrait des œuvres de M. Émile Zola et de ses disciples / Ambroise Macrobe ; illustrations par Paul Lisson*²⁵⁰.

Les accusations tournent généralement autour de la répugnance inspirée par les descriptions et par le vocabulaire jugé trop cru, mais il s'agit également de reproches idéologiques qui touchent à la religion. Le périodique *La Croix*, notamment, a lancé une véritable campagne contre l'auteur, dès 1884. Le message diffusé a pour but de décrédibiliser Zola à travers le mauvais exemple qu'il donnerait à ses concitoyens, comme le montre un article rapide concernant *L'Assommoir* : « Une ignoble affiche de Zola représentant deux femmes qui se battent dans le lavoir a inspiré à deux dames B. et D. de se prendre de bec et de s'assommer avec les battoirs. Mme D. a été emportée chez elle dans un triste état »²⁵¹. Dans un autre texte quelques mois plus tard, l'auteur est accusé de faire l'apologie du suicide : « Que peut bien faire M. Zola, qui, après tout, n'est plus un jeune homme en compagnie d'une demi-douzaine d'étudiants affublés de noms de héros de Balzac, signant Lucien de Rubempré et Rastignac, exaltant le suicide et d'autres choses encore, le tout sans la moindre idée de grammaire ? »²⁵². Le journal *La Croix* restera fermement opposé à Zola pendant l'ensemble de sa carrière littéraire et journalistique, applaudissant chacune des censures des œuvres de l'auteur, et n'hésitant jamais à communiquer sur sa littérature « obscène ».

Zola et ses amis se sont régulièrement défendus face à ces accusations, créant des polémiques assez nombreuses. Barbey d'Aurevilly a rédigé un compte rendu de *La Confession de Claude* s'appuyant sur son supposé manque de morale pour le dénigrer : « En parlant dernièrement au *Nain Jaune* de la *Confession de Claude* avec le dégoût que doit inspirer ce petit paquet

²⁴⁸ ULBACH Louis, « La littérature putride », in *Le Figaro*, 15^e année, 3^e série, numéro 23, 23 janv. 1868, p. 1.

²⁴⁹ BRUNETIÈRE Ferdinand, *Le Roman naturaliste*, Calmann Lévy Éditeur, Paris, 1883, p. 13.

²⁵⁰ MACROBE Amboise, *La Flore pornographique : glossaire de l'École naturaliste, extrait des œuvres de M. Émile Zola et de ses disciples / Ambroise Macrobe ; illustrations par Paul Lisson*, Doublezévir, Paris, 1883.

²⁵¹ ANONYME, « Affiches vivantes », *La Croix*, 25 fév. 1884, p. 1.

²⁵² LE PAYSAN « Balzaciens », *La Croix*, 10 oct. 1884, p. 1.

d'immondices, je n'ai pas nommé M. Zola, qui en est l'auteur »²⁵³. Il se moque ensuite en rappelant le goût de son confrère pour la polémique, prédisant de supposées futures mises au point pour tourner en ridicule celles déjà formulées : « Et quand je dis trois articles, parbleu, M. Zola est capable de nous en demander un quatrième ; il est capable de découvrir, dans cette rectification que nous lui octroyons aujourd'hui, l'occasion d'une autre rectification, d'une autre réclamation, d'une autre réclame encore ! »²⁵⁴. À cette époque, Zola n'est cependant pas encore le rhétoricien qu'il sera ensuite : sa principale défense consiste à évoquer la blessure d'ego qu'a pu délencher « Le Catholique hystérique »²⁵⁵, sans répondre sur le fond, qui concerne plutôt la morale.

Cet article est en effet violent : Zola affirme que l'auteur du *Prêtre marié* souffre de troubles mentaux et de « besoins de chair »²⁵⁶. Il voit dans le roman un dogme qui lui déplaît, et explique qu'il aurait fallu raconter la vérité plutôt que de s'appuyer sur des superstitions. Et déjà, Zola commence à révéler sa propre morale, celle qui glorifie la réalité et la force. Il voit en effet dans le personnage de Sombreval « le seul être raisonnable et bien portant, parmi les poupées hallucinées et souffrantes de M. Barbey D'Aurevilly ; il a la logique du bon sens et me paraît être le plus honnête homme du monde »²⁵⁷. En vérité, la première attaque venait de Zola : celui-ci met en cause la morale du livre de son confrère en expliquant que son « dogme » va en dépit du bon sens, militant en même temps pour que les prêtres puissent se marier.

Au fur et à mesure du temps, l'écrivain développe sa défense ainsi que l'idée selon laquelle dire la vérité est une forme de morale en soi. Il explique que le principe est également de rendre le vice répugnant, de façon à ce que les lecteurs ne soient pas tentés, c'est également sa réponse aux jugements de *La Croix* : « Rien ne pousse moins à la gaudriole que nos livres, cela est indiscutable »²⁵⁸. C'est ce qu'il développe notamment dans « La Lettre à la jeunesse » de 1879, en expliquant *in fine* que c'est la seule façon d'obtenir un état social meilleur. Il veut surtout combattre le romantisme du début de siècle, ce qu'il avait déjà fait pour Barbey d'Aurevilly. Ici, il s'agit d'Hugo. À présent qu'il a été accusé d'immoralité, il cherche précisément à contredire cette idée, en retournant contre ses ennemis littéraires leurs propres reproches. La première idée qu'il met en avant est bien sûr celle de la vérité, qui est directement liée à la morale pour l'auteur : « Dès qu'on l'examine, au point de vue de l'histoire et de la logique humaine, dès qu'on tâche d'en tirer des

²⁵³ BARBEY d'AUREVILLY Jules, *Articles inédits (1852-1884)*, publiés par Andrée Hirschi et Jacques Petit, Presses Universitaires de Franche-Comté, Paris, 1972, p. 121.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 122.

²⁵⁵ ZOLA Émile, « Le Catholique hystérique », *Mes Haines, causeries littéraires et artistiques, Nouvelle édition*, Paris, Charpentier, 1879, pp. 41-56.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 41.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 49.

²⁵⁸ ZOLA Émile, *Documents littéraires. Étude de portraits*, Fasquelles, Paris, 1926, p. 402.

vérités pratiques, des faits des documents, on entre dans un cahot stupéfiants d'erreurs et de mensonges, on tombe dans le vide de la démence lyrique »²⁵⁹. Dans un second temps, il explique en quoi sa propre méthode est hautement morale, dans un paragraphe argumenté :

Ces paroles sont grandes, et elles contiennent toute la haute et sévère morale du roman naturaliste contemporain, qu'on a l'imbécillité d'accuser d'ordure et de dépravation. Élargissez encore le rôle des sciences expérimentales, étendez-le jusqu'à l'étude des passions et à la peinture des mœurs ; vous obtenez nos romans qui recherchent les causes, qui les expliquent, qui amassent les documents humains, pour qu'on puisse être le maître du milieu et de l'homme de façon à développer les bons éléments, et à en exterminer les mauvais.²⁶⁰

Le roman naturaliste aurait donc pour but d'aider la science à poursuivre son évolution, en établissant des expérimentations sur des cas réels. Les défauts des hommes et leurs vices seront mis en lumière de façon à pouvoir ensuite les combattre. Ainsi, le courant littéraire auquel Zola appartient devrait permettre un avenir plus agréable. C'est la justification première qu'il donne aux accusations d'immoralité. La méthode naturaliste est un élément de lutte contre l'injustice sociale. D'autres romanciers naturalistes sont venus prêter main forte à l'auteur en développant également cette argumentation. Bien évidemment, cela n'a pas empêché ses ennemis de concentrer essentiellement leurs reproches sur le dégoût et l'immoralité des œuvres.

C'est donc précisément avec cette réputation et le scandale de *L'Assommoir* que les Américains se sont familiarisés avec l'auteur. La critique française est alors divisée entre les amis de Zola et ses ennemis : les attaques et défenses des naturalistes se répartissent dans une presse divisée, chaque titre, chaque rédacteur devant procéder à un choix. De très nombreuses attaques visent les questions de morale, en particulier dans les débuts de la carrière littéraire de Zola aux États-Unis. Ces critiques se développeront dans divers types de périodiques. En fonction de la ligne éditoriale voire même de la ville d'édition, l'opinion varie et n'évolue pas de la même façon. Il paraît donc assez logique que la réflexion s'intéresse à chaque journal dans le but de comprendre sa ligne éditoriale ainsi que son évolution vis-à-vis de l'auteur. Il existe d'abord les périodiques à vocation littéraire qui ont suivi Zola dans l'ensemble de sa carrière aux États-Unis, comme *The Critic*, *The Nation* ou *The Literary World*. Ceux-ci cèdent très rarement voire pas du tout à la tentation du « commérage » et présentent l'avantage d'offrir une vision globale de la façon dont Zola était perçu sur le plan littéraire.

Le *New York Times* aurait pu être associé à ces trois premiers périodiques dans le sens où il a parlé de Zola avec une régularité remarquable. Cependant c'est un cas à part, qui reflétait sans

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 91.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 112.

doute beaucoup ce que pouvait penser la critique américaine de la côte Est dans son ensemble. Dans ce journal, contrairement aux trois autres, les journalistes évoquent parfois en trois lignes un menu événement, et écrivent parfois trois ou quatre colonnes pour présenter un compte rendu littéraire précis. Les textes sont souvent repris d'autres journaux, qu'ils soient français, anglais ou américains. C'est déstabilisant mais cela permet de donner une vue d'ensemble synthétisant la perception de Zola.

Il s'agira également de dégager une tendance générale en prenant en compte les journaux qui se sont intéressés à l'auteur uniquement à des moments clefs de sa carrière, comme *The Atlantic Monthly* qui en a surtout parlé dans le début des années 1880 ou encore *The Bookman*, cité par Mott comme étant l'un des plus influents périodiques, et qui n'a commencé à s'intéresser à l'auteur français qu'en 1895.

Enfin, la question du journal à vocation religieuse et dogmatique est intéressante : nous prendrons pour cela le seul exemple de *The Catholic World*.

a) Les journaux littéraires

Trois journaux de la côte Est, dont deux à New York, se sont montrés particulièrement intéressés par la production littéraire de Zola, au point de proposer des critiques de presque tous ses livres. Il s'agit de *The Nation*, *The Literary World* et *The Critic*, ce dernier proposant une édition quotidienne et une autre hebdomadaire. *The Critic* est généralement réticent, mais commence à avoir des propos presque élogieux à partir de 1892. Ses journalistes ont parfois précisé sur quelle traduction ils travaillaient sans que cela ne soit systématique. *The Nation*, pour sa part, a montré une application certaine à appuyer ses critiques sur les éditions contemporaines francophones des textes de Zola ; il se présente en pionnier le concernant, étant parmi les premiers à en avoir parlé. Ce n'est pas un journal dont l'histoire des magazines américains fait une référence, néanmoins il démontre dans ses critiques un intérêt certain pour la modernité. *The Literary World* a publié des textes sur l'ensemble des romans de Zola à partir de 1879. Les romans qui datent d'avant *L'Assommoir* n'ont pas tous faits l'objet d'un article : le journal attend généralement que la version américaine soit disponible. En effet, ce périodique s'appuie sur des traductions. Ces deux derniers journaux sont les principaux à avoir couvert les débuts de l'auteur aux États-Unis. Leurs lignes éditoriales entrent en partie en concurrence, car ils sont représentatifs d'un phénomène de l'époque : « la substitution de New York à Boston comme centre d'influence littéraire »²⁶¹, ainsi que le dit Salvan. *The Literary World* est basé à Boston et *The Nation* à New York. Le premier est donc plutôt conservateur tandis

²⁶¹ SALVAN Albert J., *Zola aux États-Unis*, op. cit., p. 13.

que le deuxième prend le chef de file du naturalisme plus au sérieux. Ce type de journal s'est généralement peu intéressé à l'actualité autour de l'écrivain, et a souvent pris le parti d'être très rigoureux.

Un des tout premiers articles paru dans *The Nation* concerne *L'Assommoir*, dès 1877. Contrairement aux deux autres périodiques, les critiques ont donc accès au texte français : aucune traduction de ce roman n'est encore disponible à cette date. Le scandale de l'immoralité est certes connu en France, mais encore assez peu aux États-Unis. *The Nation* se charge donc de faire connaître le sujet aux Américains. Le journaliste paraît avoir une connaissance significative du sujet, nous pourrions donc formuler l'hypothèse qu'il s'agit d'un correspondant qui réside à Paris. Dès le départ, il montre la confusion dans laquelle le plonge la lecture du roman et pose un simple questionnement à son lecteur : « Que deviendra une génération nourrie d'une telle littérature, si cette littérature n'a d'autre objet que de photographier la vie et le vice? J'avoue que je ne peux pas répondre à ces questions »²⁶². Malgré le doute, l'expression laisse à penser que le texte est jugé immoral, du fait des expressions « nourrie de » et « telle »²⁶³. L'auteur de l'article semble cependant hésiter à condamner fermement l'œuvre.

Dans un deuxième article, l'accès aux romans en version française est confirmé : il fait la comparaison d'*Une page d'amour* avec *L'Assommoir*, et, comme dans beaucoup de journaux aux États-Unis, précise de quelle édition il va parler dans le titre de son texte : « Paris Charpentier ; New York : F. W. Christern. 1878 »²⁶⁴. C'est un des très rares journaux qui se base sur le texte original. Il y est noté : « Dans le cas présent, M. Émile Zola s'est manifestement proposé une note différente de celle de 'L'Assommoir', et de montrer qu'il peut traiter de l'innocence et de la pureté aussi bien que de la misère, du vice et de l'impureté. »²⁶⁵. *Une page d'amour* est donc jugé un roman plutôt moral, ce qui est aussi le cas d'autres tomes des *Rougon-Macquart*. Dans le même périodique, nous trouvons un compte rendu direct de l'article sur la moralité en littérature, dans lequel Zola présente une partie de ses arguments. La simple présence de ce texte dans un journal aussi important que *The Nation* démontre à quel point la notion même intéresse. L'auteur,

²⁶² ANONYME, « The Latest Specimen of French Popular Literature », *The Nation*, New York, XXIV, n°611, 15 mars 1877, p. 162.

What will become of a generation which is fed upon such a literature, if this literature has no other object than to photograph life and vice ? I confess that I cannot answer these questions.

²⁶³ « fed upon » et « such as ».

²⁶⁴ ANONYME, « *Une page d'amour* », *The Nation*, New York, XXVI, n° 674, 30 mai 1878, p. 361.

²⁶⁵ *Ibid.*

M. Emile Zola has evidently proposed to himself in the present case to strike a different note from that of 'L'Assommoir', and to show he can treat of innocence and purity as well as of misery, vice and uncleanness.

manifestement francophone, semble tout à fait confus face aux arguments mis en avant : « Le livre est intelligent et amusant dans son intégralité, plein d'arguments vifs et d'esprit sans faille, bien que certaines idées soient un peu trop mises à l'épreuve, l'ensemble vient surprendre les idées préconçues du lecteur sur l'art dans la littérature. »²⁶⁶. L'opinion générale est pourtant assez bonne, malgré ce qu'on aurait pu attendre d'un public anglo-saxon.

Toutefois, la publication de *Nana* va créer un point de rupture avec le journal, de la même façon qu'elle a pu le faire avec *The Critic*. Ce roman écoëure les journalistes de *The Nation* : « Jusqu'à présent, *Nana* est incontestablement le pire livre de M. Zola. Curieusement, l'impression qu'elle doit laisser à chaque lecteur, blasé ou inexpérimenté, est que c'est un personnage irréel et digne d'un amateur »²⁶⁷. Pourtant, ce qui est mis en cause ici n'est pas la « moralité » mais précisément ce sur quoi Zola la fait reposer, à savoir la « vérité ». *The Nation* poursuivra les comptes rendus de l'ensemble des nouveautés de l'auteur, mais l'idée de morale en disparaîtra peu à peu. Nous en trouvons encore la trace dans la critique de *Germinal* : « Une image de la méchanceté sans une seule possibilité de se racheter n'est pas un véritable art ; c'est encore moins une image fidèle à la nature »²⁶⁸. L'inceste narré dans *Le Docteur Pascal* sera globalement mal vu, bien qu'un nouvel article publié six ans plus tard vienne corriger le premier. En 1887, l'auteur est défendu dans contre les accusations de Brunetière. En 1892, *La Débâcle* est encensé, et la critique rappelle que le journal a généralement soutenu l'auteur : « Il n'est pas si inhabituel que M. Zola publie un livre dont on peut dire beaucoup de bien ; en dépit de cela il existe une probabilité qu'il ne soit pas loué comme il le mérite »²⁶⁹. Malgré les critiques acerbes de *Nana*, *Pot-Bouille*, *Germinal* et dans une moindre mesure *Le Docteur Pascal*, *The Nation* a plutôt été un soutien pour l'auteur français. Le fait qu'il ait été lu directement dans le texte explique sans doute en partie cette attitude. En outre, son implantation à New York, qui était donc à l'époque le nouveau centre culturel, a pu lui donner la volonté de s'opposer aux journaux plus conservateurs pour défendre la nouveauté naturaliste et ainsi se démarquer.

²⁶⁶ ANONYME, « Zola as a critic », *The Nation*, New York, XXXIV, n° 872, 16 mars 1882, p. 234.

The book is throughout clever and amusing, full of lively argument and unfailing wit, however strained some of the points may be, and at variance with the reader's preconceived notions of art in literature.

²⁶⁷ ANONYME, « Recents Novels », *The Nation*, New York, XXX, 19 fév. 1880, p. 141.

So far 'Nana' is indisputably M. Zola's worst book. Curiously enough, the impression that it must leave upon every reader, wether blasé or inexperienced, is that it is unreal and amateurish.

²⁶⁸ ANONYME, « Recents Novels », *The Nation*, New York, XL, n° 1031, 2 avr. 1885, p. 287.

A picture of wickedness without a single redeeming feature is not true art ; much less is it true to nature.

²⁶⁹ ANONYME, « *La Débâcle*. Par Émile Zola. Paris. Charpentier ; New York : Westermann. (*The Downfall*) », *The Nation*, New York, LV, n° 1414, 4 août 1892, p. 93.

It is not so unusual an occurrence for M. Zola to publish a book of which much good may be said, that there is a chance of its not being praised as it deserves.

The Literary World, nous l'avons vu, est également supposé proposer des articles spécialisés dans la littérature. Il est selon Mott l'un des plus importants journaux de l'époque : « Les revues les plus importantes de cette période consacrées à la critique de la littérature actuelle étaient le *Literary World*, de Boston, édité ces dernières années par Edward Abbott et N. P. Gilman, dont le ton est plat. »²⁷⁰. Comme la plupart de ses confrères, il s'appuie sur des traductions pour écrire ses articles. La date du premier article sur Zola est postérieure au moment où le scandale arrive aux États-Unis, c'est à dire en 1879. Le journal, qui a attendu la première traduction de *L'Assommoir* pour s'exprimer, n'a donc pas le même rôle de pionnier que *The Nation*. Le journaliste montre cependant sa connaissance des polémiques qui existent en France à propos de la morale :

Les admirateurs de M. Zola affirment que malgré les personnages parmi lesquels il nous emmène - femmes prodigues et hommes grossiers - il est l'un des romanciers français les plus moraux: car « il nous fait percevoir l'odeur du vice, pas le parfum » ; Qu'il « n'y a pas un de ses livres, pas même le plus grossier, qui ne laisse dans l'âme - pure, ferme et immuable - aversion ou mépris pour les basses passions dont il traite ». Ceci est dans une certaine mesure vrai . C'est vrai, de façon limitée, de *La Faute de l'abbé Mouret*, c'est plus largement le cas de *L'Assommoir* ; c'est encore vrai de *La Conquête des Plassans*.²⁷¹

La suite de l'article explique en effet que *La Conquête de Plassans* présente le vice d'une façon vile et ne donne donc aucune envie de faire les mêmes erreurs que les personnages, ce qui reprend directement les propos des écrivains français. Ainsi, les arguments donnés par l'école naturaliste semblent ici faire effet.

C'est encore au sujet de *Nana* que sera publié le premier article négatif, le journaliste ne voyant aucune utilité à montrer la vie d'une courtisane : « «'Nana' est une suite de 'L'Assommoir', et est un livre du même genre. On ne voit pas l'utilité d'écrire de tels livres, ni le bénéfice de les lire [...] et les éditeurs qui diffusent une telle littérature auprès du lectorat assument une grave responsabilité »²⁷². En creux, la référence à la morale est claire : comme *La Croix*, le périodique

²⁷⁰ MOTT Frank Luther, *A History of American Magazines, 1885-1905*, op. cit., p. 124.

The most important journals of this period devoted to criticism of current literature were the *Literary World*, of Boston, edited in these years by Edward Abbott and N. P. Gilman, and rather dull.

²⁷¹ ANONYME, «Current Fiction », *The Literary World*, Boston, X, n°21, 11 oct. 1879, p. 326.

The admirers of M. Zola claim that despite the people among whom he takes us - profligate women and foul-mouthed men - he is one of the most moral of French novelists : that “he makes us perceive the smell of vice, not the perfume ;” that “there is not one of his books, not even the crudest, that does not leave in the soul - pure, firm and immutable- aversion or scorn for the base passions of which he treats.” This is in a measure true. It is true, limitedly, of the *Abbe's Temptation* ; it is more largely true of *L'Assommoir* ; it is true still of *The Conquest of Plassans*.

²⁷² ANONYME, « Current Fiction », *The Literary World*, Boston, XI, n°4, 14 fév. 1880, pp.58-9.

'Nana' is a sequel to 'L'Assommoir', and is a book of very much the same kind. We cannot see the

The Literary World estime que donner un tel exemple est néfaste. Le tome suivant, *Pot-Bouille*, recevra un accueil tout aussi mauvais. Le journaliste utilise les arguments habituels contre l'auteur : « Dans ce livre nauséabond et offensant, M. Zola a mené la doctrine du naturalisme à une conclusion logique et appropriée »²⁷³. La plupart des comptes rendus seront ensuite assez mitigés, jusqu'à la diffusion du discours du professeur Davidson en 1886. Celui-ci explique considérer Zola comme l'un des plus grands bienfaiteurs de l'humanité. Le journaliste qui reproduit le texte en tire donc la conclusion : « Les romans de Zola, comme les sermons de Sam Jones, peuvent être un remède pour les populations dangereuses »²⁷⁴. Il se range donc à l'opinion du professeur Davidson.

En outre, il ne faut pas oublier que, contrairement à ceux de *The Nation*, les journalistes de *The Literary World* ne s'appuient pas sur les textes en français mais sur les traductions : celles-ci sont généralement tronquées au point de parfois perdre toute cohérence, ce qui peut expliquer également le manque d'enthousiasme qu'elles soulèvent. Pourtant, le périodique publie régulièrement des remarques sur la qualité de la traduction, par exemple lors de la publication de *L'Argent* : « La traduction de *L'Argent* est celle de Benjamin R. Tucker de Boston, l'un des meilleurs de son département de littérature »²⁷⁵. Petit à petit, le périodique remet en cause les premières traductions et prend ainsi plus de recul sur la version américaine du texte. C'est probablement l'un des facteurs qui a permis de laisser de côté les questions de morale. Ainsi, la critique de *La Débâcle* fait état d'un réalisme cru tout en restant favorable, et ne juge pas le roman immoral : « Le réalisme est extrême; mais à l'exception de certaines descriptions du champ de bataille et des hôpitaux militaires improvisés, il n'est pas du tout insupportable pour les nerfs, et en cela le frisson est simplement physique, pas moral »²⁷⁶. La réception du *Docteur Pascal* fait cependant exception. Ce ne sont plus les détails scabreux qui posent problème, mais la relation incestueuse entre Pascal et Clotilde. Le commentaire va jusqu'à l'insulte envers le peuple français, jugé dépravé : « Seul le culte français de la grande déesse Lubricité peut être tenu pour responsable

use of writing such books, or the profit of reading them [...] and publishers who spread such literature before the public assume a grave responsibility.

²⁷³ ANONYME, « Zola's Stink-Pot », *The Literary World*, Boston, XIII, n°11, 3 juin 1882, p. 175.

In this nauseously offensive book M. Zola has carried the doctrine of naturalism to a logical and fitting conclusion.

²⁷⁴ ANONYME, « Concord Philosophy and Zola », *The Literary World*, Boston, XVII, A 7 août 1886, p. 264.

Zola's novels, like Sam Jones's sermons, may be medicine for the vicious classes.

²⁷⁵ ANONYME, « Money », *The Literary World*, Boston, XXII, n° 9, 25 avr. 1891, p. 142.

The translator of 'Money' is Mr. Benjamin R. Tucker of Boston, one of the best in his department of literature.

²⁷⁶ ANONYME, « The Downfall », *The Literary World*, Boston, XXIII, n°15, 16 juil. 1892, p. 245.

The realism is extreme ; but with the exception of certain descriptions of the battle field and of the improvised military hospitals, it is not at all unbearable to the nerves, and in these the shudder is merely physical, not moral.

de l'irréalisme total de la situation dans laquelle les deux vivent. Une très petite part de virilité de la part du Docteur Pascal et une part encore plus petite de respect de la morale commune auraient rendu cette situation aussi improbable qu'elle était en vérité superflue »²⁷⁷. Cela reste cependant un cas isolé, et nous notons que l'argument utilisé contre l'auteur ne fait pas partie de l'arsenal classique. L'évolution du journal montre que même en ce qui concerne la trilogie des *Trois Villes*, l'immoralité ne figure plus dans la liste des critiques utilisées. Les journalistes n'ont pas aimé *Lourdes*, mais ne l'attaquent pas sur des critères para littéraires, se contentant de trouver que le roman n'a pas d'intrigue : « Il n'y a pas ici d'intrigue de conséquence, et le fil directeur sur lequel toute l'incroyable et vigoureuse chronique se tisse autour du voyage du “train blanc” [...] »²⁷⁸. C'est un changement assez conséquent pour ce périodique.

The Critic est sans doute l'un des journaux les plus violents avec Zola au départ. C'est pourtant, comme *The Literary World*, l'un des périodiques importants de l'époque : « [...] la *Critic* de New York cultivée, variée, et volubile sous la direction éclairée de Jeanette J. Gilder »²⁷⁹. Aucun article n'est publié avant 1881, ce qui correspond probablement à la période de découverte où la presse américaine pouvait encore se montrer assez indulgente. Il se pourrait que les rédacteurs aient un peu attendu de lire leurs confrères avant de donner leur sentiment. Le premier article publié sur son œuvre concerne *Nana*, mais s'appuie également sur un roman tiré des aventures de la courtisane sous le titre *La Fille de Nana*²⁸⁰. Le texte fait bien comprendre que malgré les apparences, ce sont Alfred Sirven et Henri Le Verdier qui l'ont écrit. Les deux écrivains se sont en quelque sorte amusés à voir en la fille de Nana un exemple de vertu, afin de la faire triompher. Le personnage de Zola qui était pourtant mort à la fin du roman éponyme vit alors, manifestement dans le but de débaucher sa fille autant qu'elle peut. Elle finit par mourir dans les égouts, ce que souhaitent manifestement les auteurs au roman naturaliste. *The Critic* a bien entendu souligné que les auteurs de *La fille de Nana* cherchent à se servir du succès de Zola, en relevant les incohérences. Le journal

²⁷⁷ ANONYME, « *Le Docteur Pascal* », *The Literary World*, Boston, XXIV, n° 16, 12 août 1893, p. 253.

Only the French worship of the great goddess Lubricity can be held responsible for the entirely false situation in which the two live. It is a situation which a very small portion of manliness on Doctor Pascal's part and a much smaller portion of respect for common morality would have rendered as impossible as it was in fact superfluous.

²⁷⁸ ANONYME, « *Lourdes* », *The Literary World*, Boston, XXV, n°23, 17 nov. 1894, p. 386.

There is here no plot of consequence, and the thread on which the whole vigorous and astonishing chronicle is strung in the journey of the « white train » [...].

²⁷⁹ MOTT Frank Luther, *A History of American Magazines, 1885-1905*, op. cit., p. 124.

[...] the New York *Critic*, cultivated, varied, and gossipy under the able editorship of Jeanette J. Gilder.

²⁸⁰ SIRVEN Alfred, LE VERDIER Henri, *La fille de Nana : réponse au roman naturaliste de Zola*, F. Roy, Paris, 1883-5.

souligne implicitement la réussite du premier. Pourtant, il est assez surprenant d'associer les deux : ils n'ont pas été écrits par la même personne et surtout, l'un est supposé appliquer la thèse naturaliste tandis que l'autre la combat. Ils sont malgré tout analysés ensemble : « Nous voulons rendre leur dû à Zola et à ses confrères, et il y a certainement une chose, mais une seule, à dire en leur faveur : ils ne rendent jamais, même un seul instant, le vice attirant »²⁸¹. Cet argument reprend directement la défense que fournit Zola, nous retrouvons ici un côté un peu moqueur, inhérent à la critique littéraire aux États-Unis. Ce qui reste surprenant, c'est que le critique ne semble pas établir de hiérarchie entre les deux romans.

L'article qui concerne *Pot-Bouille* marque le début de l'analyse littéraire pour ce journal, qui se montre violent, à l'instar des deux autres périodiques étudiés. *The Critic* s'en prend au peuple français, capable de lire et apprécier des horreurs pareilles : « Il était impossible qu'une nation de gens intelligents et sensibles comme les Français accepterait d' être représentée au monde comme une nation de chèvres beaucoup plus longtemps ; ni que le monde accepterait plus longtemps de suivre l'exemple littéraire d'une nation qui a accepté Adolphe Belot comme l'apôtre de la fiction moderne, et Émile Zola comme son Messie »²⁸². Ces paroles montrent à quel point les critiques de ce journal pouvaient être acerbes. Néanmoins, elles répondent régulièrement aux arguments de l'auteur. C'est aussi le cas pour la *Confession de Claude*, dont il est noté l'inutilité en terme de moralité : « La prétendue moralité de la note d'accueil est occasionnellement entachée par un seul autre élément désagréable ; aucun jeune n'a probablement jamais été sauvé de la méchanceté ou de la folie qu'il devrait sûrement éviter »²⁸³. Nous retrouvons ici des reproches déjà développés dans *The Literary World*. Le journaliste anonyme y explique que depuis le départ, Claude savait tout à fait ce qui risquait d'arriver, et n'a rien fait pour l'empêcher. Selon lui, l'exposition de cette histoire ne peut suffire à donner une leçon au lecteur, ce qui semble quand même très discutable. Les critiques de *La Terre* restent dans le même esprit. Celle du *Rêve*, cependant, est plus positive, bien qu'elle estime que l'auteur a tant changé sa façon d'écrire qu'on ne l'y retrouve plus : « En le comparant aux autres “sensations” de Zola, on ne peut que penser que c'est un agneau parmi les

²⁸¹ ANONYME, « Nana in Others Hand than Zola's », *The Critic*, New York, I, n° 14, 16 juil. 1881, p. 189.

We wish to give Zola and his confrères their due, and there is certainly one thing, though only one, to be said in their favor : they never for a moment make vice attractive.

²⁸² ANONYME, « Indecent fiction », *The Critic*, New York, II, n° 42, 12 août 1882, p. 215.

It was impossible that a nation of witty, sensible people like the French would much longer consent to be represented to the world as a nation of goats and satyrs ; nor would the world much longer accept to follow the literary lead of a nation which accepted Adolphe Belot as the apostle of modern fiction, and Emile Zola as its Messiah.

²⁸³ ANONYME, « Recent Fiction », *The Critic*, New York, II, n° 52, 30 déc. 1882, p. 354-5.

The mock morality of the note of warning which is occasionally struck only another disagreeable element ; no young person probably was ever saved from either wickedness or folly which he should be sure to avoid.

lous, périlleusement beau, terriblement triste. Si l'on nous demande s'il faut lire Zola, nous devrions dire: "Non; lisez *Le Rêve*, car ce n'est pas Zola" »²⁸⁴. C'est assez étonnant : si le roman est couvert de compliments, l'auteur l'est de reproches.

Le revirement du journal date de *La Débâcle*. Il est d'ailleurs à noter qu'entre fin 1888 et mi 1891 *The Critic* n'a publié aucun compte rendu d'une œuvre de Zola. Le journal estime alors que le dix-neuvième tome des *Rougon-Macquart* est en adéquation avec la morale puritaine : « Désespéré comme l'état de la France semblait à cette époque, courageux et indéfectible comme dans l'image qu'il en donne, Zola montre pourtant dans son dernier chapitre cette tendance à des points de vue davantage bienveillants sur l'humanité, une caractéristique marquée de son travail ultérieur »²⁸⁵. Il s'agit d'un article où le journaliste explique longuement les bénéfices de la méthode scientifique, et l'importance littéraire de romans comme *L'Assommoir* ou *Germinal*, dont la revue n'a pourtant fourni aucun compte rendu. Sur *Le Docteur Pascal*, *The Critic* contredit *The Literary World*, en affirmant que le principal problème de morale posé dans le couple de Pascal et Clothilde est celui du mariage, car des unions entre oncles et nièces sont tout à fait acceptées par la morale chrétienne : « Dans les pays catholiques, de tels mariages ne sont pas rares, et comme la mère de Pascal, la vieille madame Rougon, est anxieuse de sauver les apparences, et lui-même plus que prêt à le faire, le refus constant de Clotilde d'en entendre parler semble être une perversité inutile »²⁸⁶. L'analyse n'est bien sûr pas totalement positive, mais elle concède une légitimité à l'auteur : « En mettant de côté les questions de soutien et d'approbation, il est impossible de nier que l'homme qui avait écrit *L'Assommoir*, *Germinal* et *La Débâcle*, a gagné sa place parmi les grands écrivains de son temps; [...] »²⁸⁷.

Ce changement peut s'expliquer de diverses façons. Hormis le discours du professeur Davidson en 1886, un autre élément change : ce sont les traductions. Pour ce qui est de *La Terre* ainsi que du *Rêve*, l'article précisait se fonder sur la traduction par George D. Cox, dont on sait qu'il

²⁸⁴ ANONYME, « Zola's *Dream* », *The Critic*, New York, X, n° 257, 1^{er} déc. 1888, p. 271.

In comparing it with Zola's other "sensations", one cannot but think it is a ewe-lamb among wolves, perilously beautiful, tantalizingly sad. Should one ask us whether to read Zola, we should say : "No ; read 'The Dream', for that is not Zola".

²⁸⁵ ANONYME, « Zola's *Downfall* », *The Critic*, New York, XXI, n° 548, 27 août 1892, p. 104.

Desperate as the condition of France at that time seemed, courageous and unflinching as in Zola's picture of it, he yet shows in his final chapter that tendency towards brighter views of humanity which has been a marked feature of his later work.

²⁸⁶ ANONYME, « *Le Docteur Pascal* », *The Critic*, New York, XXIII, n° 606, 30 sept. 1893, p. 205.

In catholic countries such marriages are not uncommon, and as Pascal's mother, old Madame Rougon, is anxious for it, to save appearances, and he himself more than ready, Clotilde's steadfast refusal to hear of it seems a piece of needless perversity.

²⁸⁷ *Ibid.*

Putting all question of approval and endorsement aside, it is impossible to deny that the man who had written 'L'Assommoir', 'Germinal' and 'La Débâcle', has won his place among the great writers of his time ; [...]

tronquait beaucoup le texte, le rendant parfois complètement incohérent. La critique de *Rome* s'intéresse à cette problématique, et explique : « Il n'est pas possible de juger de ce dernier à partir de la traduction, qui est à peine correcte, l'original est souvent laborieux et turgescence, avec un abus d'adjectifs qui le prive de force »²⁸⁸. Bien que le journaliste préfère encore la traduction à l'original, il note le décalage. Le cheminement du journal aura d'abord été la condamnation de *Nana* et *Pot-Bouille* en partie du fait de leurs traductions peu fidèles et de l'influence laissée aux autres périodiques, qu'ils soient français, anglais ou américains. Les journalistes de *The Critic* ne prennent connaissance de l'écriture zolienne dans le texte que tardivement. La raréfaction de critiques concernant la morale peut être liée à l'article de Sir Edwin Arnold, qui a publié une longue analyse de *La Bête Humaine* dans *The North American Review*, expliquant et analysant la méthode de Zola, et concluant : « Je ne pense même pas que ses livres soient immoraux. S'ils sont immoraux dans le sens d'être impitoyablement franc, grossier, révoltant et douloureusement fidèle à notre nature la plus basse, il aurait toujours le droit, à mon avis, de peindre sur sa toile rugueuse la photo qui lui conviendrait le mieux, tant qu'il ne les dépeint pas pour célébrer la luxure ou pour l'amusement des plus vils »²⁸⁹. Cet article démontrait également que Zola ne devait pas être lu en traductions, car ces dernières étaient généralement très mauvaises. Le changement de ton de *The Critic* peut aisément être imputé à la lecture de l'article de Sir Edwin Arnold, en particulier du fait de la remise en question des textes traduits, sur lesquels le périodique fondait ses analyses. Le périodique avait aussi apprécié la lecture du *Rêve* peu de temps auparavant : Zola venait donc de bénéficier de bienveillance.

Ainsi, *The Critic*, *The Literary World* et *The Nation* montrent tout d'abord un intérêt significatif pour les problématiques de morale que Zola soulève dans ses écrits théoriques ainsi que dans ses premiers romans. Pourtant, *Nana* comme *Pot-Bouille* créent chez les journaux une incompréhension : la supposée immoralité de ces textes les choque. *The Literary World* et *The Critic* vont même plus loin en reprenant les arguments de *La Croix*. C'est le seul des journaux chez lequel cette thématique reste aussi constante, même dans les œuvres des années 1890. Dans *The Critic*, malgré l'intérêt affiché pour ce sujet, les journalistes n'en parlent que brièvement à propos de *La Débâcle* avant de l'oublier dans la suite de leurs comptes rendus.

²⁸⁸ ANONYME, « M. Zola's *Rome* », *The Critic*, New York, XXVIII, n° 747, 13 juin 1896, pp. 420-1.

It is not possible to judge of the latter from the translation, which is scarcely adequate, but in the original it is often labored and turgid, with an abuse of adjectives that deprives it of force.

²⁸⁹ ARNOLD Sir Edwin, « The Best Book of the Year », *The North American Review*, CLIV, n° 422, janv. 1892, pp. 91-2.

I do not even think his books immoral. If they be immoral in the sense of being mercilessly outspoken, coarse, revolting, and painfully true to our lowest nature, he would still have a right, in my opinion, to paint upon his rough canvas whatever picture suited him best, so long as he did not paint for the sake of prurience or the amusement of the vile-minded.

Dans l'ensemble, ces journaux littéraires montrent assez bien comment l'éthique est d'abord primordiale puis laissée un peu de côté, tout du moins en terme de questionnement. Ce qui primera ensuite dans ces journaux sera la puissance des œuvres et en particulier leur peinture sociale.

Ces journaux ont l'intérêt de montrer une tendance importante : étant donné qu'ils ont suivi Zola pratiquement tout au long de sa carrière, ils ont un côté légitime que d'autres périodiques n'ont pas. En outre, leur ligne éditoriale s'intéresse peu aux menus événements, et ils se sont très peu intéressés à la vie de l'auteur en dehors de sa carrière littéraire.

Ce n'est pas le cas du *New York Times*, qui est un journal généraliste, où les articles courts et légers côtoient facilement les textes longs et très rigoureux.

b) *Le cas du New York Times*

Ce quotidien a publié environ une centaine d'articles sur Zola de son vivant, ce qui est beaucoup, même en comparant aux journaux littéraires. Ces textes sont très variés de par leur longueur, leur auteur ainsi que l'opinion qui y est défendue. Dès l'année 1879 qui marque les débuts de Zola en Amérique, le *New York Times* publiait cinq articles, sur des sujets aussi divers que les méthodes de l'auteur, sa supposée immoralité, son nouveau roman *Nana* alors en cours de publication en feuilleton, et ses relations critiques avec Hugo. Dès le deuxième article, le journal s'intéresse aux questions de morale, avec l'article « Depravity »²⁹⁰. Ce texte dresse un tableau très sombre et compare Zola à un « pachyderme ». Il s'agit cependant de la reprise d'un article d'Edmond About publié à Londres : « Edmond About in the London Athenæum »²⁹¹. Le *New York Times* en 1879 ne fait finalement que reprendre ce qui a déjà été publié.

Pourtant, dès la fin de cette année, le quotidien propose un compte rendu de *Nana* presque uniquement fondé sur des problématiques liées à la morale. Comme pour celui sur la dépravation supposée de l'œuvre, l'article a été reproduit depuis la revue *The Parisian*, et ne reflète donc pas obligatoirement la ligne éditoriale de *le New York Times*. Il décrit la façon dont Zola a lui-même défendu son œuvre, en expliquant notamment que *Nana* était un personnage type. La réponse fournie à l'auteur prend en compte ce qu'il a pu dire sur la moralité de son roman : « Quant à la morale, nous ne la recherchons pas plus dans les romans que sur scène. Et ici, nous pouvons répéter ce que nous avons déjà dit à plusieurs reprises : Zola, en tant que théoricien ou moraliste, n'a pas plus de succès qu'Ingres en tant que violoniste »²⁹². Le rejet de *Nana* aux États-Unis n'est donc pas

²⁹⁰ ANONYME, « The Zola School. Depravity of French Literature of the Day », *NYT*, 29 avr. 1879, p. 3.

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² ANONYME, « Zola's New Story », *NYT*, 27 oct. 1879, p. 5.

As for morality, we do not seek it in novels any more than we do on the stage. And here we

que l'affaire des journaux littéraires. Nous remarquons également la petite pointe d'humour dans la comparaison, qui rappelle l'ironie anglo-saxonne, très fréquente lorsqu'il s'agit de question de morale.

Ces deux articles ne sont pas signés, peut-être simplement parce que le texte a été repris dans un autre journal, ou bien que le texte est trop court pour que son auteur le signe. Ils ne sont pas révélateurs d'une prise de position américaine sur la morale, mais plus de l'influence anglo-saxonne. G. E. M. est de ceux qui ont signé leurs écrits sur Zola dans le *New York Times*, : sa production s'élève à trois textes. Le ton de ces longs articles est généralement neutre. Dans le deuxième, le journaliste évoque la moralité. De la même façon que dans les journaux littéraires, il démontre sa connaissance des polémiques françaises : « Les commentaires de M. Zola sur la moralité littéraire sont à la fois agressifs et défensifs. Ils pourraient être raisonnablement considérés comme un argument en faveur de la moralité de ses propres romans »²⁹³. Le journaliste ne prend cependant pas parti : le reste de ses articles ne portant pas sur des romans, il est probable qu'il n'en ait pas lus. En apparence, il se contente de relayer rapidement la réception française.

Finalement, c'est plutôt en terme de théâtre que le *New York Times* va véritablement proposer une analyse littéraire. Dans un très long article sur la pièce *Nana*, publié en 1881, un journaliste expose tout le dégoût qu'il peut avoir pour ce spectacle, en reprenant une rhétorique qui peut rappeler celle de *The Critic* : « Même en France, les gens respectables ne se soucient pas de la simple obscénité ; ils supporteront une grande partie de celle-ci, si elle est couverte, à tout jamais, par un voile d'esprit. Pendant des années, la scène française a été jugée comme un divertissement auquel aucun père n'amènerait sa fille ; il deviendra bientôt celui auquel aucun mari, peu importe à quel point sa digestion morale sera facile, n'osera conduire sa femme »²⁹⁴. L'ensemble de l'article est assez violent, mettant en cause la moralité française d'une façon générale. Il s'agit finalement du seul texte publié dans le *New York Times* où existe une analyse fondée en grande partie sur la question morale. Un second texte était a priori prévu le lendemain, mais le journaliste a expliqué qu'il n'avait malheureusement pas pu voir *Nana*. Il s'agissait d'un correspondant américain qui

may once more repeat, what we have already said on several occasions, that Zola, as a theorist or moralist, is no more successful than Ingres was as a violonist.

²⁹³ G.E.M., « Zola's Famous Criticisms. His Frank Opinions of Living and Dead French Authors », *NYT*, 21 mai 1882, p. 11.

M. Zola's comments upon literary morality are at once aggressive and defensive. They might be reasonably regarded as an argument in favor of the moral tons of his own novels.

²⁹⁴ ANONYME, « Zola as a Playwright. A Discouraging Record of Failures », *NYT*, 13 fév. 1881, p. 10.

Not even in France do respectable people care for mere obscenity ; they will stand vast deal of that sort of thing, if it be covered, ever so slightly, by a veil of wit. For years the French stage has been judged as an entertainment to which no father would bring his daughter ; soon it will become one to which no husband, however easy be his moral digestion, will venture to conduct his wife.

expliqua qu'un malentendu et, manifestement, la faiblesse d'esprit des Français employés au théâtre en question l'ont empêché de pouvoir accéder à la salle. Ainsi, bien que l'auteur du texte n'ait pas pu voir la pièce, il partage tout de même une opinion assez négative à l'égard des Français.

Le journal communique ensuite sur le scandale de *La Terre*, mais sans donner son opinion, et en évoquant le dégoût plus que le manque de moralité. Le prochain roman qui sera analysé en fonction de l'éthique est *Le Rêve*, qui est jugé bénéfique pour les « jeunes filles » : « Les effets du bon exemple d'honnêteté et de son minutieux travail modifient progressivement la nature primitive, grossière et vicieuse de la jeune fille, et elle épouse finalement un jeune homme destiné au sacerdoce. »²⁹⁵. Le commentaire va cependant à l'encontre des arguments qu'a pu avancer Zola concernant le mauvais exemple qui était censé dégoûter les lecteurs. Ici il s'agit du bon qui peut inspirer les jeunes filles.

Malgré ces critiques très acerbes, le *New York Times* sera également capable de défendre franchement l'auteur, notamment durant le procès Vizetelly. Sa maison d'édition londonienne a proposé une traduction de *La Terre* qui lui a valu une condamnation sévère. Le journal new-yorkais dénonce la censure avec fougue avec l'article : « Literature in Chains. Robert Buchanan's Plea for Vizitelly (sic) »²⁹⁶, dans lequel il défend la traduction faite : « Il [Henry Vizetelly] est en prison, comme je l'ai dit. Il a été condamné à une peine de trois mois pour avoir inclus dans sa publication des textes assez littéraires et des traductions extrêmement intelligentes de Zola »²⁹⁷. L'auteur y est également défendu dans des termes plutôt élogieux. En 1894, en évoquant le possible voyage de Zola aux États-Unis, celui-ci sera encensé par la critique après avoir été interviewé. Le rédacteur de l'article est anonyme, mais il s'agit d'un correspondant américain du journal qui a été reçu par l'auteur. Le contact a manifestement été facile entre les deux personnes, et le journaliste se met pleinement du côté de l'écrivain français : « Par son environnement, le visiteur doit juger Zola comme étant un saint plutôt qu'un pécheur »²⁹⁸. Le qualificatif « saint » est assez inattendu, mais il vient dans un certain contexte. En effet, l'article met en lumière les difficultés qu'a rencontrées l'auteur au début de sa vie.

²⁹⁵ ANONYME, « Zola's New Book for Young Girls », *NYT*, 1^{er} avr. 1888, p. 5.

The effects of the good example of honesty and intelligent labor gradually change the primitive, rude, and vicious nature of the young girl, and she finally weds a young man who was destined to the priesthood.

²⁹⁶ FREDERIC Harold, « Literature in Chains. Robert Buchanan's Plea for Vizitelly (sic) » *NYT*, 4 août 1889, p. 9.

²⁹⁷ *Ibid.*

He [Henry Vizetelly] is in prison, as I have said, on a three months' sentence for including in his publication some fairly literal and extremely clever translations from Zola.

²⁹⁸ ANONYME, « Zola May Travel to America. Although Writers of His Generation Stay in Paris », *NYT*, 4 nov. 1894, p. 24.

By his surroundings the visitor must judge Zola to be a saint, rather than a sinner.

Les critiques, quel que soit leur sens, se sont finalement toujours concentrées plus sur l'homme que sur son travail d'écrivain. Malgré les articles réguliers au sujet de l'auteur, il existe peu de textes de fond, la plupart d'entre eux reprennent finalement des polémiques pour publier des papiers souvent volontairement provocateurs, que ce soit pour défendre Zola, s'en moquer ou pour l'attaquer.

Il est difficile de saisir une évolution dans la vision de Zola par le *New York Times* : ce quotidien suivait globalement la pensée générale en terme de littérature. Il cherche le scandale et préfère les sujets situés dans le champ politique. Il permet de donner en quelque sorte une tendance générale du public. La ligne éditoriale est plutôt libérale, raison pour laquelle la censure de Vizetelly a été aussi mal perçue. Il sera donc logique que le journal se passionne pour l'affaire Dreyfus. Dans la thématique de la morale, il s'agissait plus pour le quotidien de relever les tendances actuelles sans vraiment prendre une position.

D'autres périodiques n'ont pas eu cette constance vis-à-vis du naturaliste français. Ils n'ont pas couvert l'ensemble de sa production romanesque ou journalistique et n'ont donc pas le recul que pouvaient avoir les journaux dont nous avons précédemment parlé. Ils concernent l'analyse par ce qu'ils disent du moment précis choisi pour s'intéresser à l'auteur : cherchent-ils plutôt à en parler lorsque la polémique est au plus fort, lorsque le doute est encore présent sur son immoralité, ou plus tard ?

c) *Les journaux dont l'implication quant à Zola a varié*

La première chose à remarquer est qu'il existe beaucoup plus de journaux qui ont tardé à s'intéresser à l'auteur que l'inverse : il paraît normal et logique d'avoir attendu la fin de la plupart des polémiques. En outre, Zola est bien sûr plus connu dans la fin des années 1890 et que dans les années 1877-9. Un journal en particulier s'est intéressé aux débuts de l'écrivain, puis n'a presque plus rien publié de lui après 1882. Il s'agit de *The Atlantic Monthly*. L'explication logique à cela est le changement de rédacteur : il s'agissait de William Dean Howells jusqu'en 1881, puis il a été remplacé. Deux articles ont été publiés concernant *L'Assommoir* dès 1877 ; le journal fait donc figure de pionnier, car un très petit nombre avait encore osé parler de Zola à ce moment. Le premier texte est anonyme, mais se montre globalement positif, et surtout érudit en ce qui concerne les connaissances sur l'auteur et le réalisme en général. Il est possible de proposer l'hypothèse selon laquelle Howells l'aurait lui-même rédigé, puisque celui-ci est un défenseur du courant : il a aidé notamment Henry James et Mark Twain à être publiés. G. Becker note : « On peut dire qu'avant 1900, William Dean Howells (1837-1920) a mené la bataille pour le réalisme dans ce pays presque

à lui tout seul »²⁹⁹ Il pressent le scandale que cet ouvrage va provoquer aux États-Unis, après celui de la France : « Prononcez-le de la manière la plus dégoûtante que vous pouvez, il est impossible de nier qu'il s'agit d'un travail extraordinairement solide »³⁰⁰.

Pourtant, un mois plus tard, la répugnance ira au-delà du talent attribué à Zola, et un article très négatif paraît dans le même journal. Ceci laisse à penser qu'il ne s'agit probablement du même journaliste, mais aussi que le périodique n'a pas de ligne éditoriale bien définie en ce qui concerne l'auteur français. Le texte explique que certaines choses, bien que vraies, ne doivent pas être dites, et précise avec ironie que le monde n'est pas tel qu'il est décrit dans ces livres. Mais surtout, la décence n'est pas respectée : « La dernière contribution de M. Zola à la littérature moderne est un livre qui mérite l'attention en raison de son attaque éhontée contre tous les principes de la littérature qui distinguent un roman en tant qu'œuvre d'art d'un acte criminel, sans parler des atteintes à la décence dont le livre se rend toujours coupable »³⁰¹. Nous retrouvons ici un vocabulaire très violent, empruntant tant au domaine de la justice avec les mots « assault », « criminal », et « guilty » ; qu'à celui de la religion : « shameless », « principle », « decency ». C'est surprenant dans le sens où c'est le second article paru sur *L'Assommoir* dans un grand journal américain juste après celui de *The Nation*, qui précisément posait la question de la morale dans les romans de Zola. Celui de *The Atlantic Monthly*, paru quatre mois plus tard, semble presque lui répondre. Peut-être même est-ce en prenant exemple sur celui-ci que les autres critiques des journaux *The Literary World* ou *The Critic* ont écrits leur avis sur *Nana*.

The North American Review est un autre des rares périodiques à avoir écrit sur Zola durant ses débuts aux États-Unis. La critique concerne également sur *L'Assommoir* et reflète l'opinion de *The Atlantic Monthly*, mais trois années plus tard : « M. Zola sait peut-être plus de la vie qu'il entreprend de dépeindre que les lecteurs honnêtes ne veulent savoir, mais les hommes qui parcourent le monde les yeux ouverts et sont capables de faire ces inférences concernant le caractère et l'expérience que suggèrent les indications de surface, savent que ce livre regorge d'exagérations »³⁰². L'article est long et bien documenté : il relate l'histoire de *L'Assommoir* avec des

²⁹⁹ BECKER, G. G. éd. « On Truth in Fiction », *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton University Press, Princeton, 1963, p. 129.

William Dean Howells (1837-1920) may be said to have fought the battle for realism in this country before 1900 almost singlehanded.

³⁰⁰ ANONYME, « The Contributors' Club », *The Atlantic Monthly*, Boston, XXXIX, mai 1877, p. 611.

Pronounce it as disgusting as one may, it is impossible to deny that it is an extraordinarily stout piece of work.

³⁰¹ ANONYME, « Recent Literature », *The Atlantic Monthly* Boston, XXXIX, n°236, juin 1877, p. 761.

M. Zola's last contribution to modern literature is a book that demands attention on account of its shameless assault on every principle of literature which distinguishes a novel as a work of art from a criminal indictment, to say nothing of the outrages on decency of which the book is continually guilty.

³⁰² FISKE, A. K., « Profligacy in Fiction », *The North American Review*, Boston, CXXXI, N°284, juil. 1880,

détails qui montrent que le journaliste, qui a signé son écrit, a bien lu l'œuvre. Nous retrouvons ici le champ sémantique de la morale avec le mot « decent ». Ensuite, tout comme le journal *La Croix*, *The North American Review* s'insurge qu'un tel ouvrage puisse être lu en famille : « Et pourtant, tels sont les monstres de ce qu'on appelle le goût populaire à cause de qui ce genre de choses a été toléré comme une lecture familiale. »³⁰³. C'est également ce périodique qui quelques années plus tard publie un article de dix pages signé d'Edwin Arnold qui remet en cause toute la critique de l'époque. C'est un texte complexe qui évoque tour à tour le réalisme, le problème de traduction, la morale ou la vision sociale des œuvres. Il corrobore l'idée de Zola selon laquelle les romans naturalistes dégoûtent du vice, et prend *Thérèse Raquin* en exemple : « Je considère certains de ses livres comme ayant une tendance morale distincte et puissante ; par exemple, *Thérèse Raquin*, qui ne pourrait pas être lue par un homme à l'esprit criminel sans que celui-ci n'ait peur de ses propres penchants. »³⁰⁴.

Ces deux journaux sont globalement en phase avec l'opinion de l'époque développée dans les périodiques qui ont été plus réguliers dans leur intérêt pour Zola. Dans le cas de *The Atlantic Monthly*, un nombre important d'articles a été écrit très tôt, ce qui le place en position de pionnier avec *The Nation*. Le manque d'intérêt à partir de 1881 est très probablement lié au changement du rédacteur en chef.

Pour *The North American Review*, il est plus compliqué d'expliquer le manque de régularité dans l'intérêt pour Zola. La localisation de ce journal à Boston a pu avoir une influence. Trois des quatre périodiques qui se sont le plus intéressés à Zola ont été édités à New York : cette ville était plus proche de la France que les autres cités des États-Unis, de par sa situation géographique ainsi que par son importance politique, économique et culturelle.

La plupart des journaux qui ne se sont intéressés que sporadiquement à Zola l'ont fait à partir des années 1890, donc après les divers événements qui ont déjà été évoqués. Ce sont donc

p. 81.

M. Zola may know more of the life that he undertakes to portray than decent readers care to know, but men who go through the world with their eyes open, and are capable of making those inferences in regard to character and experience which surface indication suggest, know that this book is replete with exaggeration.

³⁰³ *Ibid.*, p. 83.

And yet such are the freaks of what is called popular taste that this stuff has been tolerated as family reading.

³⁰⁴ ARNOLD Sir Edwin, « The Best Book of the Year », *The North American Review*, Boston, CLIV, n° 422, janv. 1892, p. 92.

I consider some of his books as distinctly and powerfully of a moral tendency ; for example, 'Therese Raquin', which could not be read even by a criminally-minded man without a shudder at himself and his inclinations.

logiquement plutôt des périodiques qui ont attendu que la notoriété de Zola soit moins controversée.

Pourtant, le journaliste Howells va de nouveau anticiper la future tendance, en l'occurrence le regain d'intérêt envers l'auteur français dès 1888. Dans *Harper's Monthly*, nous retrouvons un de ses articles qui se situe dans la lignée de ce qui a été écrit dans *Atlantic Monthly*. Il y défend *La Terre*, sans oublier néanmoins de souligner son côté écœurant. Il y explique pourtant tout l'intérêt du roman, toutes les questions qu'il peut susciter chez le lecteur, et son aspect scientifique : « Quelles sont les sources, les preuves de cette formidable charge contre l'humanité, dans ces simples conditions, qui selon la légende seraient depuis longtemps amis des simples vertus ? Telle est la question que le lecteur, s'il n'est pas incrédule de toute cette horreur, se pose quand il l'a traversée. »³⁰⁵. Le journaliste commence par mettre la question de la morale de côté : bien qu'il la souligne, ce n'est pas le thème principal de l'article, comme cela pouvait le cas être dix années auparavant. La suite de ce que produira le journal sera à peu près du même ordre, c'est-à-dire plutôt positif, en laissant peu à peu la morale de côté. Toutefois, un article signé de Warner sera particulièrement violent en mai 1898 à propos de *Paris*. L'article ne prend toutefois pas appui sur la morale. Warner, pourtant auteur moderne proche d'Howells et James, lui reproche de manquer d'humour : « Il manque d'humour »³⁰⁶. Peut-être comparait-il simplement *Paris* avec les écrits de Twain, dont il était très proche et avec qui il avait écrit une nouvelle. Samuel Clemens était humoriste et ses romans sont tous comiques, l'humour constitue fatalement un levier de comparaison peu flatteur pour Zola. Dans tous les cas, le reproche ne se fonde pas sur des questions de morale, ce qui montre l'évolution de la pensée américaine.

Dans *The Dial*, Payne appelle également à une relecture de Zola en écartant la prise en considération de la morale, puisque celle-ci est intrinsèque au réalisme : « Après tout, la morale, comme on l'a si souvent dit, n'est que la nature des choses : que les choses soient montrées telles qu'elles sont et qu'elles véhiculent leur propre leçon ; rien d'explicite n'est nécessaire. Pour une fois, nous sommes presque disposés à défendre et à louer le réalisme de M. Zola »³⁰⁷. Finalement, le journaliste accepte le fait qu'aucune leçon de morale n'est vraiment explicite. La presse américaine

³⁰⁵ HOWELLS, W. D., « Zola's Naturalism. *La Terre* », *Harper's (New) Monthly Magazine*, LXXVI, mars 1888, p. 642.

What are the sources, the proofs, of this tremendous charge against humanity, in those simple conditions, long fabled the most friendly to the simple virtues ? This is the question which the reader if not incredulous of all this horror, asks himself when he has passed through it.

³⁰⁶ [WARNER, C. D. ?], « Editor's Study », *Harper's New Monthly Magazine*, New York, XCVI, n° 576, mai 1898, p. 964.

He lacks humor.

³⁰⁷ PAYNE William Morton, « Recent Books of Fiction » *The Dial*, Chicago, XIII, n° 148, août 1892, p. 105.

After all, morality, as has so often been said, is merely the nature of things ; let things be shown as they are, and they convey their own lesson ; nothing explicit is needed. For once, we are almost disposed to defend and to praise M. Zola's realism.

est donc bien loin de trouver ces écrits inutiles voire dangereux, comme cela a pu être le cas dans le début des années 1880.

Ainsi, les quelques périodiques qui ont publié des articles précoces sur le romancier français l'ont fait dans une première configuration parce qu'il s'agissait d'Howells, dans une seconde situation peut-être sous l'influence de ce dernier, puisque l'*Atlantic Monthly* et la *North American Review* étaient tous deux édités à Boston. L'*Atlantic Monthly* a ainsi joué un rôle de pionnier depuis sa ville, où l'écrivain n'était pas aussi connu qu'à New York. Quant aux journaux qui se sont intéressés tardivement à Zola, ils ont suivi la tendance générale qui consistait à mettre de côté le débat moral ayant initialement agité le monde littéraire. Il existe bien sûr des exceptions, sur lesquelles nous pourrions proposer des hypothèses.

En effet, quelques magazines n'ont pas suivi l'opinion générale. Comme pour Brunetière ou pour *La Croix*, il est permis de penser qu'il y a des idées politiques ou religieuses derrière leurs prises de position.

d) *Le cas de The Catholic World*

The Catholic World n'a pas montré un grand intérêt pour Zola : son premier article date de 1894. L'auteur est présenté comme emblématique de tout ce qui est sale et immoral : « Personne ne rêvait de trouver un niveau de tourbière littéraire plus bas que le lit de vase sur lequel reposaient *Nana* et *La Terre* »³⁰⁸. Dans un second temps, le journaliste évoque la polémique sur la morale, pourtant assez ancienne, même aux États-Unis. Il explique que Zola est un escroc qui tente de faire croire que sa méthode est liée à la science : « M. Zola, avec la magnifique effronterie du charlatan déterminé à conquérir la notoriété, lui réclame presque le même rang que la science »³⁰⁹. Pourtant, le fil de pensée n'est pas forcément cohérent, car peu après, le journaliste admet qu'il s'agit peut-être d'un roman expérimental, mais que dans ce cas celui-ci devrait respecter certaines limites de décence : « Le processus expérimental dans l'écriture de roman s'est avéré jusqu'à présent expérimental en ce qui concerne les limites du goût et de la décence. S'il va plus loin, il arrive là où les limites et les points de rupture seront touchés, nous nous retrouverons sans données fiables, avec seulement la découverte littéraire à l'appui. »³¹⁰. Cet article très négatif manque de cohérence. En

³⁰⁸ ANONYME, « Talk About New Books », *The Catholic World*, New York, LIX, n° 350, mai 1894, p. 281.

.No one dreamed that the bed of slime upon which 'Nana' and 'La Terre' reposed was not indeed the lowest level of the literary bog.

³⁰⁹ *Ibid.*, pp. 282-3.

M. Zola, with the magnificent effrontery of the charlatan determined to conquer notoriety, claims for it almost the same rank as science.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 283.

1894, le journaliste reprend les mêmes idées déjà développées dans le début des années 1880. Découvre-t-il Zola ? La suite des articles de *The Catholic World* sera assez fidèle à ce premier texte, évoquant toujours la morale, en particulier sur des livres comme *Lourdes* et *Rome*. L'aspect médical y sera dénoncé, avec une accusation indirecte de blasphème. La description de ces villes dites saintes inspire en effet « seulement une sensation de nausée »³¹¹.

Enfin, au cœur de l'affaire Dreyfus, *The Catholic World* rédigera un dernier article à propos de Zola, évoquant les « abominations » dont il est l'auteur : « Le style de Zola est lui-même très zolien, et nous savons qu'un esprit capable les abominations de 'Nana' et 'La Terre' mesure celui de Léon XIII »³¹². *The Catholic World*, comme nous aurions pu nous en douter, accuse Zola d'immoralité et le blâme de n'être pas un romancier de talent. Pourtant, le journal ne semble pas s'inspirer de *La Croix* : les arguments ne sont pas les mêmes. L'idée que les lecteurs vont suivre l'exemple des personnages ne réapparaît pas. Son rôle à partir de l'affaire Dreyfus, dont il sera question au prochain chapitre, est également très minime. Les journaux qui ont pris parti contre l'auteur à ce moment-là sont peu nombreux.

Notre analyse a permis de dégager de grandes tendances par rapport à la moralité des romans de Zola, défendue par les naturalistes. Dans un premier temps, le journal pionnier *The Nation* a communiqué sur les problématiques de morale sans prendre position. *The Literary World* a examiné les premiers romans, tandis que le *New York Times* n'a fait que transcrire la situation française.

Dans un deuxième temps, *Nana* et *Pot-Bouille* ont déclenché l'ire de la grande majorité de la réception américaine : ce sont en effet toujours ces deux romans qui ont suscité le plus de critiques violentes. *La Terre* se place dans ce même climat, avec des critiques plutôt acerbes.

L'opinion américaine évolue considérablement dans le début des années 1890. Selon Salvan, l'article de James ainsi que le discours du professeur Davidson ont contribué à cette évolution, l'un dans le registre littéraire et l'autre dans le domaine moral. Cependant il semble qu'il faille ajouter l'article de Sir Edwin Arnold qui malgré son avènement tardif en 1892 a manifestement su convaincre sur un front à la fois littéraire et moral que l'auteur français était capable d'écrire « The best book of the year ». Il est aussi probable que la publication du *Rêve*, unanimement apprécié par

The experimental process in novel-writing then, so far, has been shown to be experimental in regard to the limits of taste and decency. How far it has yet to go here the bounds and breaking-point of these be touched, we are left without any reliable data, in literary discovery to help us in determining.

³¹¹ ANONYME, « Talk About New Books », *The Catholic World*, New York, LIX, n° 351, juin 1894, p. 426. only a feeling of nausea.

³¹² ANONYME, « The Columbian Reading Union », *The Catholic World*, New York, LXVII, n° 398, mai 1898, p. 285.

Zola's style is Zola very self, and we know capable such a mind has conceived the abominations of 'Nana' and 'La Terre' is of gauging that of Leo XIII.

la réception américaine, ait eu une influence. C'est surtout lors de la publication du dix-neuvième tome des *Rougon-Macquart* que les journalistes américains écrivent de longs articles à la gloire de Zola.

La publication de *La Débâcle*, malgré sa thématique inscrite dans l'histoire française et la guerre de 1870, a pu résonner chez les Américains dont le souvenir de la guerre de Sécession est encore tout récent. Murray, un correspondant, fait d'ailleurs le parallèle : « Je vous demande pardon, monsieur, parce que vous ne me connaissez pas, mais j'ai vous comme bien de "Le Débâcle" (sic). J'étais simplement soldat trois ans dans la guerre civile de 61-5, et de mon opinion cette œuvre là est la plus grande histoire d soldat en campagne (sic) qu'était jamais écrit (sic) »³¹³. Ce roman met en cause les mauvaises stratégies de l'armée française. Nous avons pu voir précédemment qu'un fond de xénophobie existait contre la France aux États-Unis. Peut-être ce roman a-t-il trouvé facilement un écho du fait qu'il mettait en cause les décisions de l'armée française. Cependant, la critique de la société du Second Empire, qui symbolise celle de la Troisième République, n'a pas pu être comprise par les Américains.

Enfin, après *La Débâcle*, la plupart des journaux ont cessé de mettre en avant le manque de moralité chez Zola, ou ont simplement considéré qu'il était à présent indiscutable que l'auteur était obscène. La problématique de la morale chez Zola aux États-Unis conserve une dimension importante dans son ensemble. L'auteur est régulièrement considéré comme un moraliste, bien que ce jugement soit souvent complété de considérations sociales.

Si les journaux laissent donc en partie de côté cette question, elle ressort toujours régulièrement d'une partie de la correspondance de l'auteur. Si la plupart des destinataires se contentent de demander un autographe ou bien de le féliciter au sujet de l'affaire Dreyfus, certains lui parlent de morale, et le questionnent à ce propos.

C'est notamment le cas d'E. Mettey. Elle se présente comme une femme de lettres qui n'aime pas beaucoup la fiction d'une façon générale, admettant elle-même n'avoir lu que quatre romans l'année passée : « Mes goûts ne me portent pas à la lecture des romans, la fiction n'a aucun attrait pour moi. L'année dernière je n'en ai lu que quatre : 'Notre-Dame de Paris', 'La Débâcle', 'Le Rêve' et le 'Pêcheur d'Islande' mais toutes (sic) les quatre avec gain »³¹⁴. Ceux écrits de la main de Zola, à savoir *Le Rêve* et *La Débâcle*, sont ceux qui ont eu l'accueil le plus favorable de la critique, peut-être E. Mettey n'a-t-elle donc pas pu comprendre ce qui avait pu déranger les journalistes

³¹³ Lettre de Charles Théodore Murray à Émile Zola datée du 20 mars 1902 (collection Brigitte Émile-Zola).

³¹⁴ Lettre de E. Mettey à Émile Zola datée du 27 janvier 1894 (collection Brigitte Émile-Zola).

américains, manquant de vision d'ensemble. Elle a lu des articles concernant la candidature de Zola à l'Académie et n'a pas compris les reproches qui lui étaient faits, ce qui l'a conduite à un questionnement sur le roman moderne en général :

"Pourquoi dépeindre de telles obscénités ?"

- Sans doute afin de représenter le vice sous ses formes les plus repoussantes.

- Je ne vois pas comment de tels livres vont améliorer la société. Puis conclusion générale :

"Je ne voudrais pas que mon fils ou ma fille lussent de tels livres."³¹⁵

Elle lui demande donc de l'aider à défendre l'œuvre des *Rougon-Macquart* contre ces accusations, lui expliquant qu'elle ne cherche que la vérité. Elle occupe selon ses propres dires une position importante et de ce fait elle est souvent questionnée dans ce domaine. Ceci montre un réel intérêt non seulement dans le milieu professionnel littéraire mais aussi chez les Américains.

Ce lien établi entre Zola et la moralité a également amené une Américaine à faire appel à lui. C'est une jeune personne de dix-huit ans qui le voit comme une référence en ce qui concerne les femmes : « Vous qui êtes un des meilleurs écrivains que la France possède, vous l'homme qui comprends (sic) au merveille (sic) la (sic) sexe féminin - aurez-vous la bonté de lire cette note d'une jeune fille Américaine (sic) ? »³¹⁶. Elle lui raconte alors toute l'histoire qui l'a conduite à être une dépravée, lui expliquant comment elle a été expulsée de sa pension après une liaison avec un homme : celui ci, selon elle, avait toujours respecté son innocence. Ce renvoi a apparemment eu des conséquences fâcheuses puisqu'elle estime à présent aimer les hommes et être une « dépravée ». Cela la pousse donc à demander conseil à Zola pour la sauver de la « mort morale » : « Donnez moi de vos conseils, aidez moi. Je suis jeune, je ne veux pas être mauvaise mais je suis possédée d'un diable qui m'entraîne vers la destruction. Je fais et appel a (sic) vous comme a (sic) mon père confesseur »³¹⁷. Cette lettre pourrait ressembler à une plaisanterie. Toutefois, les détails donnés sur la première expulsion paraissent vrais. En outre, l'adresse donnée pour la réponse existe.

Ces deux lettres démontrent la réputation que pouvait avoir Zola aux États-Unis en matière de morale. Ce sujet prêtait souvent à polémique. Les lettres venues d'Amérique ne font pas état de critiques négatives envers l'auteur : c'est sans doute pourquoi elles ne sont pas si nombreuses à évoquer ce thème, plutôt utilisé plutôt porté au passif de l'auteur. Pourtant, son évolution plus politique a eu un retentissement bien meilleur. En effet, dans la plupart des journaux, la question de morale a évolué vers le but social recherché par Zola : c'est souvent de cette façon qu'il a pu être perçu d'une façon positive outre-Atlantique.

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ Lettre d'Helen Herrick à Émile Zola du 17 décembre 1884 (collection Brigitte Émile-Zola).

³¹⁷ *Ibid.*

2 Vision sociale de l'œuvre zolienne : une justification aux thématiques des romans

Zola, pour justifier la moralité de son œuvre, indique qu'elle porte en elle une vision sociale inhérente à l'ensemble du courant naturaliste. Dans *Le Roman expérimental*, Zola explique : « Quand les temps auront marché, quand on possédera les lois, il n'y aura plus qu'à agir sur les individus et sur les milieux, si l'on veut arriver au meilleur état social »³¹⁸. Morale et évolution sociale sont liées directement, dans un renouveau de la vision même d'éthique. Dans « Les moralistes français », il évoque tant les moralistes qui s'appuient sur la religion, pour démontrer qu'ils nient les facultés de l'âme humaine, qu'un homme de lettres comme La Bruyère, qu'il loue pour sa capacité à s'émouvoir des injustices sociales : « Mais j'aurais aimé à voir M. Prévost-Paradol dire que la Bruyère était déjà du XVIII^e siècle par la chaleureuse indignation qu'il éprouve à la vue des injustices sociales, par la clairvoyance qu'il a des maux de l'humanité »³¹⁹. Si ses articles témoignent de ces visées morales et sociales, ce n'est pas toujours le cas de ses romans, où le narrateur est généralement très neutre. Zola s'engage peu lorsqu'il écrit ses œuvres de fiction. Il en donne une justification dans la « Lettre à la jeunesse » déjà citée en partie, où il explique qu'il ne peut pas donner une conclusion « parce que l'enquête continue et que nul encore ne peut se flatter de connaître le dernier mot »³²⁰. Il a déjà donné cette idée très tôt dans sa carrière, lorsqu'il a écrit l'article « Proudhon et Courbet ». Dans celui-ci, il accuse Proudhon de ne trouver une utilité à l'art que pour son rôle social, et refuse de se plier à ce point de vue : « Nous ne sommes au service de personne, et nous refusons d'entrer au vôtre »³²¹. Ainsi, son engagement politique en tant que romancier reste donc quelque peu ambivalent, car il se refuse à être engagé au sens stéréotypé du terme, laissant ce travail là aux moralistes. À cette époque, il va même assez loin en expliquant : « Mon art, à moi, au contraire, est une négation de la société, une affirmation de l'individu, en dehors de toutes règles et de toutes nécessités sociales »³²². Cela peut paraître assez paradoxal, mais il estime en vérité que son seul art a une vocation sociale sans qu'il ne soit besoin de le préciser dans ses écrits fictionnels. La philosophie est sous-entendue dans les romans, l'explicite n'est donc pas nécessaire.

En France, cet aspect social du naturalisme a pu diviser, en tant qu'il peut revêtir un côté

³¹⁸ ZOLA Émile, *Le Roman Expérimental*, op. cit., p. 66.

³¹⁹ ZOLA Émile, « Les moralistes français », *Mes Haines, causeries littéraires et artistiques, Nouvelle édition*, op. cit., p. 151.

³²⁰ ZOLA Émile, « Lettre à la jeunesse », *Le Roman Expérimental*, op. cit., p. 111.

³²¹ ZOLA Émile, « Proudhon et Courbet », *Mes Haines, causeries littéraires et artistiques, Nouvelle édition*, op. cit., p. 27.

³²² *Ibid.*, p. 39.

polémique. En effet, l'auteur a été suffisamment ouvert lorsqu'il a formulé ses convictions pour qu'il soit possible de lui attribuer des idées plutôt socialistes, ce qui a attiré la foudre des conservateurs. Brunetière était connu pour ses engagements politiques, il était logique qu'il s'en prenne à Zola. Celui-ci estime en effet que deux forces en particulier déterminent le destin des gens, parmi elles, nous trouvons le milieu social. C'est d'ailleurs tout ce qui fait, selon l'auteur, que Germinie Lacerteux est malheureuse, elle qui avait pourtant des qualités : « Nous assistons au spectacle navrant d'une déchéance de la nature humaine ; nous avons sous les yeux un certain tempérament, riche en vices et en vertus, et nous étudions quel phénomène va se produire dans le sujet au contact de certains faits, de certains êtres »³²³. Affirmer que le milieu social a une si grande influence sur les destinées peut signifier que ce milieu social a besoin d'être changé, et avoir ainsi une portée plus politique. Ce n'est bien sûr pas quelque chose qui a été clairement énoncé par Zola ; cependant c'était une interprétation possible de sa méthode. C'est donc cette vision des choses en particulier que combat Brunetière : « Nous sommes si peu les adversaires de la théorie des milieux que nous enchérissons sur M. Zola lui-même : il n'a voué qu'un culte à Claude Bernard, nous lui vouons une superstition »³²⁴. Malgré l'ironie certaine de cette phrase, c'est pourtant bien là que le journaliste voit un véritable problème. Il estime en effet comme d'autres que Zola est loin de dire la vérité, loin de proposer une réelle expérimentation ; c'est tout une remise en question de sa méthode d'un point de vue général. Dans ce cadre, il accuse l'auteur de ne pas donner une idée réelle des conditions de vie de ses personnages, et de leur appliquer un déterminisme invraisemblable : « Ce qui me surprend plutôt, et si j'étais des admirateurs de M. Zola, ce qui m'inquiéterait davantage, c'est de voir comme tous ses personnages, indistinctement, obéissent à des impulsions mécaniques »³²⁵. Le déterminisme du milieu est ici clairement mis en cause. Alain Pagès et Olivier Lumbroso notent toutefois qu'ici un dialogue commence à être possible avec les détracteurs du naturalisme, ce qui n'était pas le cas avant 1880, lorsque Ulbach et Barbey d'Aureville condamnaient avec véhémence la « littérature putride » : « On est loin encore d'une opinion favorable, mais une discussion devient possible entre les partisans et les adversaires du naturalisme »³²⁶.

La dimension sociale des écrits de l'auteur a suscité une forme de respect même chez les ennemis de Zola, qui acceptent de prendre en compte ses arguments. Celle-ci se renforce au fur et à mesure des années, notamment grâce à la publication de *Germinal*, de *La Débâcle* et de *Travail*,

³²³ ZOLA Émile, « *Germinie Lacerteux* », *Mes Haines, causeries littéraires et artistiques, Nouvelle édition*, op. cit., p. 70.

³²⁴ BRUNETIÈRE Ferdinand, « Le Roman expérimental » *Le Roman naturaliste*, Calmann Lévy Éditeur, Paris, 1883, p. 124.

³²⁵ *Ibid.*, p. 364.

³²⁶ PAGÈS Alain, LUMBROSO Olivier, « Émile Zola : Bilan critique », Item [En ligne], mis en ligne le : 6 septembre 2007, disponible sur : <http://www.item.ens.fr/bilan-critique-zola>.

ainsi qu'à l'affaire Dreyfus. Le style de Zola implique une recherche au niveau de l'oralité, ce qui permet au roman d'être populaire non seulement parce que son vocabulaire plaît (ou parle au commun des lecteurs), mais aussi du fait de la mise en scène de personnages issus du peuple. C'est ce qu'a remarqué Henri Mitterand dans son article « Roman Populaire et roman artiste : Zola au carrefour ». Il y analyse notamment *L'Assommoir* dans son rapport à l'ordre et à l'esthétique, expliquant la grande remise en question de tout ce que suppose l'écriture d'un tel roman. Il estime que parmi les grandes nouveautés de l'auteur se trouve celle du langage populaire :

« Les Goncourt s'étaient déjà essayés, dans *Germinie Lacerteux*, à puiser dans le parler populaire, pour donner une image véridique de ce qu'ils appelaient les basses classes ; mais ils s'en étaient tenus à la gouaille d'un seul personnage : le peintre Gautruche. Zola ose dans *L'Assommoir* une singularité absolue : alors qu'il affirme accorder à son roman le sérieux d'une grande étude de société, il emprunte pour l'écrire le vocabulaire et la syntaxe des foules du faubourg, non seulement dans les dialogues, où ce parler populaire doit assurer aux personnages et à leurs propos un label de vraisemblance, mais également dans le tissu du discours narratif et descriptif. »³²⁷

En fonction de leur connaissance de l'auteur, des différents événements marquants qui ont été définis dans les réflexions précédentes, les opinions des Américains sur le côté social de Zola changent et se complexifient. Ils découvrent Zola avec *L'Assommoir*, justement un grand roman populaire. Les journalistes et correspondants ont aussi accès à la polémique française. Dans ce pays en plein remodelage après la guerre de Sécession, l'arrivée de l'œuvre ne pouvait que provoquer un questionnement.

Les Américains, du fait de leur contexte politique et économique, ont donné des échos différents à la postérité sociale de Zola. En général, c'est un thème qui a plus servi l'auteur qu'il ne l'a desservi. Ces idées arrivent très tôt. *The Nation* ose clairement se demander si l'immoralité de Zola s'explique par des buts sociaux : « *L'Assommoir* m'a laissé une impression de colère et de dégoût ; et pourtant je ne pouvais pas m'empêcher d'y penser et de méditer dessus. Que voulait dire l'auteur ? Est-il un ami du peuple ou un ennemi des institutions républicaines ? De telles œuvres peuvent-elles faire du bien ? »³²⁸. La curiosité suscitée est réelle, il est cependant difficile de dire s'il s'agit d'une approbation ou d'une réprobation. Le fait que Zola ne conclue jamais, n'ait « point de

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ ANONYME, « The Latest Specimen of French Popular Literature », *The Nation*, New York, XXIV, n°611, 15 mars 1877, p. 161.

'L'Assommoir' left in me an impression of anger and disgust ; and yet I could not help thinking of it and meditating over it. What did the author mean ? Is he a friend of the people, or an enemy of republican institutions ? Can such works do any good ?

discours moralisant »³²⁹ a questionné les Américains.

Dans l'*Atlantic Monthly*, pourtant, le premier article publié est implicitement en faveur d'un Zola social, presque hugolien. Il remarque dès *L'Assommoir* ce qu'Henri Mitterand a souligné : « *L'Assommoir* est une histoire du peuple, de la classe la plus misérable de la population parisienne »³³⁰. Dès 1877, le roman est perçu ici dans une perspective positive et un peu idéalisée. Le journaliste parle de héros et d'héroïne à propos de Gervaise et Coupeau, qui sont présentés comme « humbles ». Si les deux personnages sont les principaux du roman, il est pourtant étrange de les voir qualifiés de « héros ». Ce terme permet de dégager leur responsabilité propre dans l'accomplissement de leur destin : c'est donc bien leur milieu qui est à mettre en cause. Le côté social de l'œuvre n'est pas encore explicite mais il est pourtant possible de sentir la pitié qu'éprouve le journaliste pour les personnages du roman. Il s'agit d'un journal littéraire qui n'a donc généralement pas vocation à parler plus de l'auteur que de sa production. En 1879, c'est le *New York Times* qui publie un article issu du *London World* et attribue à Zola une pensée sociale, le trouvant courageux : « Il trouve la plupart de son entourage et réseau ennuyeux. Nous le faisons donc tous ; seul Zola a le courage d'agir selon ses convictions »³³¹. Le journal est comme à son habitude assez tranché dans son opinion, et suit en partie la mouvance choisie par les deux journaux évoqués précédemment.

Il est cependant logique que les publications de *Pot-Bouille* et de *Nana*, qui ont provoqué d'une façon générale l'ire des journaux américains, entache quelque peu la vision d'un Zola social. À ce moment, la réponse donnée par *The Nation* sera clairement négative. Le *New York Times* explique à propos de *Nana* que son auteur veut faire croire qu'il s'agit d'un roman social, mais qu'il n'en est rien : « M. Zola vous dira que *Nana* représente plus que ce que nous avons décrit. *Nana*, vous dira-t-il, est plus qu'un type, c'est une vengeance : la vengeance du peuple contre les riches, distributrice de justice aux mendiants et aux abandonnés »³³². *The Critic* explique également que *Pot-Bouille* est supposé être une critique sociale de la classe moyenne, mais qu'il n'est en vérité

³²⁹ MITTERAND Henri, « Roman Populaire et roman artiste : Zola au carrefour », *Rethinking the Real, Fiction art and theatre in the time of Emile Zola*, op. cit., p. 10.

³³⁰ ANONYME, « The Contributors' Club », *The Atlantic Monthly*, Boston, XXXIX, mai 1877, p. 611.

'L'Assommoir' is a story of the people, of the most miserable class in the Parisian population.

³³¹ ANONYME, « The Author of *Assommoir* », *NYT*, 9 mars 1879., p. 2.

He finds most of his fellow-creatures for social purposes dull. So we all do ; only Zola has the courage to act on his convictions.

³³² ANONYME, « Zola's New Story », *NYT*, 27 octobre 1879, p. 5, reproduit dans *The Parisian*, 16 oct. 1879.

M. Zola will tell you that 'Nana' is more than what we have described. *Nana*, he will tell you, is more than a type, she is a revenge : the revenge of the people against the rich, the distributor of justice to the beggars and to the abandoned.

qu'une peinture immorale de la société.

Comme au sujet de la morale, le grand tournant arrivera au moment du discours du professeur Davidson, qui vient expliquer précisément que Zola a des préoccupations tout à fait sociales. Pour lui, l'auteur a pour but d'améliorer les conditions de vie et de travail en pointant ce qui ne fonctionne pas : « Les romans de Zola, au contraire, tout en rapportant les mêmes faits, nous les présentent en contexte, nous montrent leurs causes dans les institutions sociales ou autres existantes, et leurs effets sur la vie des hommes et des personnages, suggèrent donc immédiatement un remède en nous incitant à l'appliquer »³³³.

Ainsi, à partir des années 1890, l'auteur ne sera plus soupçonné d'être un ennemi du peuple. La mise en place sera assez lente au départ, bénéficiant largement dans ses débuts de la publication du *Rêve*, bien accueilli aux États-Unis. Le journaliste du *New York Times* lui donne une interprétation qui mélange le côté moral et social, à la charnière des années 1886-90. Le personnage a su combattre son hérédité pour progresser. L'évolution d'Angélique peut d'ailleurs être comparée à l'« American dream ». C'est une jeune fille confiée à l'assistance publique qui s'enfuit de chez elle. Elle est généreuse, travailleuse, et lutte contre ses pulsions. Finalement, sa persévérance est récompensée par un mariage avec un homme puissant et riche. Son histoire tisse également un lien avec l'intérêt qu'ont porté les Américains à Zola lui-même. C'est aussi un homme dont le travail a été récompensé. La persévérance finit par payer : le milieu n'est donc plus aussi déterministe que ce qu'il a pu être dans d'autres romans. Le même journal défend l'auteur contre la censure qui a frappé le traducteur anglais Vizetelly, en faisant de lui un rebelle : « Zola est un travailleur sérieux dans le domaine de l'analyse sociale et a autant le droit d'être imprimé, traduit, et lu que n'importe quel prédicateur. »³³⁴. Ici commence à se jouer quelque chose qui a déjà été vu au précédent chapitre : le fait que l'auteur soit perçu comme un révolutionnaire dans son propre pays. L'auteur se détache petit à petit des Européens. À un moment où les États-Unis commencent à trouver une prospérité économique qui leur permet d'entrer en rivalité avec le vieux monde ; soutenir Zola devient une façon de s'en démarquer. Dans ce cadre, ils défendent l'écrivain contre l'Angleterre qui les a gouvernés pendant des siècles. Cela explique leur véhémence.

³³³ ANONYME, « Concord Philosophy and Zola », *The Literary World*, Boston, XVII, A 7 août 1886, p. 264.

Zola's novels, on the contrary, while reporting the same facts, present them to us in their connection, show us their causes in existing social or other institutions, and their effects upon men's lives, and characters, and so at once suggest a remedy and rouse us to apply it.

³³⁴ FREDERIC Harold, « Literature in Chains. Robert Buchanan's Plea for Vizitelly (sic) » *NYT*, 4 août 1889, p. 9.

Zola is an earnest worker in the field of social analysis, and has as much right to be printed, translated, read, as any preacher of them all.

Cette hypothèse se voit corroborée par divers autres articles, notamment ceux à propos de *La Débâcle*. Pour quelles raisons ce roman a-t-il eu une réception presque unanimement positive aux États-Unis ? Celle-ci est bien sûr liée au discours du professeur Davidson et à l'article d'Henry James, mais elle a cependant été loin d'être aussi élogieuse pour *L'Argent* qui précède ou *Le Docteur Pascal* qui suit. L'intrigue de ce texte a pour toile de fond la guerre de 1870, qui fut l'une des plus grandes défaites de l'armée française, et qui a été suivie de la Commune en 1871. Le premier événement concerne la France et non les États-Unis, tandis que le deuxième est une révolution. L'un consacre la faiblesse militaire d'une force européenne, tandis que l'autre évoque une tentative de changement politique, ce qui intéressait les Américains, à l'époque de la grande remise en question due à la révolution industrielle. En outre, il s'agit d'une guerre civile, ce qui était le cas de la guerre de Sécession qui dura de 1861 à 1865. Ce roman avait donc quelques résonances historiques communes.

Les observations sur ce roman sont souvent orientées vers la critique sociale, les Américains n'ayant aucune difficulté à qualifier la France du Second Empire de « pourrie » : « Mais c'est l'exposition la plus complète jamais faite sur la pourriture de l'Empire de Napoléon III, la vantardise des Français et l'imbécillité de tout l'entourage de l'empereur »³³⁵. Dans un autre article, un lien direct est tracé entre le moral et le social : « C'était une de ces crises morales dans lesquelles un patriotisme excessif, contrecarré dans ses objectifs et ses aspirations, dégénère en une rage aveugle de vengeance et de destruction »³³⁶. Le roman a eu en outre un immense succès comme le souligne laconiquement le *New York Times* : « Les statistiques concernant la vente des livres de Zola sont de nouveau en règle à Londres et à Paris depuis la parution de *La Débâcle* »³³⁷. La peinture de la guerre de 1870 et de la Commune qui a suivie a globalement beaucoup séduit les Américains. Les vertus sociales de l'auteur ont donc été mises en exergue.

Le sujet a bien évidemment prêté à des controverses, et la version hebdomadaire de *The Critic* a publié un texte expliquant que malgré le réalisme cru de Zola, ce dernier passe à côté d'une véritable description de la guerre : « dans *La Débâcle*, qui traite des horreurs de la guerre avec des détails microscopiques, l'auteur maintient un silence absolu sur certaines des pires caractéristiques

³³⁵ ANONYME, « Editor's Study », *Harper's New Monthly Magazine*, New York, LXXXV, n° 509, oct. 1892 p. 802.

But it is the most complete exposition ever made of the rottenness of the Empire of Napoleon III., the braggadocio of the French, and the imbecility of the whole imperial *entourage*.

³³⁶ ANONYME, « Zola's Downfall », *The Critic*, New York, XXI, n° 548, 27 août 1892, p. 104.

It was one of those moral crises in which excessive patriotism, thwarted in its aims and aspirations, degenerates into a blind rage for vengeance and destruction.

³³⁷ ANONYME, « Literary Notes », *NYT*, 4 juil. 1892, p. 3.

Statistics concerning the sale of Zola's books are again in order in London and Paris since 'La Débâcle' appeared.

d'une campagne. Les amateurs du morbide et de l'horrible se seraient pourtant attendus à ce que M. Zola en face une utilisation efficace dans le domaine du macabre. »³³⁸. Ces remarques se font l'écho d'une controverse qui existe déjà en France. Le côté social n'est pas directement mis en cause, mais le journaliste estime que la peinture faite de Zola n'est pas juste. L'auteur français y est accusé de trahir ses propres théories, de ne pas être suffisamment réaliste dans son approche. L'article explique également que ses plus sincères admirateurs ne trouveront pas son style habituel. Zola est blâmé de sa supposée démagogie : il aurait changé son style pour pouvoir plaire au peuple. C'est un reproche courant dans la réception française qui est longtemps resté vivace dans l'édition hebdomadaire de *The Critic* ainsi que d'autres journaux, sans toutefois être majoritaire.

En règle générale, les Américains avaient trouvé en Zola un défenseur des pauvres et un réformateur social. Il s'agit bien sûr d'une tendance, car nous l'avons vu : la critique était rarement totalement unanime en ce qui concerne cet auteur français. Certaines lettres des correspondants américains montrent leur attachement à ce côté social. Ils sont en effet assez nombreux à proposer ce qu'ils nomment des « documents humains » d'après leurs recherches personnelles pour l'aider dans sa démarche. C'est ainsi que Pierre Morand lui écrivit en 1895 pour lui proposer un texte qu'il a lui-même composé dans le but de l'aider à écrire une grande étude sociale des États-Unis, probablement en réaction au voyage de Zola qui était évoqué dans les journaux peu de temps avant. Voici ce qu'il lui dit : « Il y a quelques jours j'expédiai au rédacteur en chef du Figaro une trentaine de pages "Souvenirs demi-centenaires d'Américains à Paris etc." qui seront publiées ou refusées, à la discrétion du journal. Dans le dernier cas j'ai prié le rédacteur de vouloir bien vous faire parvenir le manuscrit, qui ne peut manquer de vous intéresser et même de vous être utile s'il est vrai que vous avez l'intention de faire une étude sociale des États-Unis »³³⁹. Le destinataire explique ensuite à l'écrivain qu'il s'agit de ses souvenirs, qu'il est à présent assez vieux, et lui fait comprendre qu'il espère recevoir un paiement pour son article. Le fait d'avoir demandé de l'argent peut bien sûr remettre en cause la sincérité de l'Américain, cependant cette lettre montre que la perception de l'œuvre de Zola intègre la dimension sociale.

Une autre lettre est particulièrement symbolique de cet intérêt : il s'agit d'un correspondant qui souhaite convaincre l'auteur de mettre en place un microcosme communiste dans une petite île française. Il lui explique comment il compte s'y prendre pour financer le projet, et comment il ne pourra que s'auto financer dans un deuxième temps. La description de cette cité idéale peut rappeler

³³⁸ ANONYME, « Zola's Perpetual Candidacy », *The Critic*, New York, XXI, 5 nov. 1892, p. 257.

in 'La Débâcle', which treats of the horrors of war with microscopic detail, the author maintains an absolute silence on some of the worst features of a campaign which amateurs of the morbid and horrible would have expected M. Zola to make ghoulish and effective use of.

³³⁹ Lettre de Pierre Morand à Émile Zola datée du 5 septembre 1895 (collection Brigitte Émile-Zola).

Travail qui sera écrit bien après. La lettre est très longue : seize pages. Le correspondant suit ce qui ressemble fort à une démarche scientifique : il part d'un constat, aboutit rapidement à une problématique, examine ce qui a déjà été proposé et explique la solution qu'il envisage. Le destinataire lie l'aspect social avec l'aspect expérimental, espérant convaincre Zola de lui apporter son soutien. Il ne parle pas de support financier, expliquant qu'il demanderait des fonds publics. Le début dépeint le sombre état dans lequel se trouve le monde contemporain, en proie à l'individualisme et au règne de l'argent : « Le trouble est dans les esprits, la haine est dans les cœurs. Il est pourtant bien évident que toutes les misères matérielles ou morales, dont souffre la société, viennent de l'individualisme »³⁴⁰. À partir de là, Poncet explique la tentative de l'anarchisme, qu'il juge louable mais inutile : « Je m'explique assez la conduite des anarchistes ce sont des désespérés qui voient très juste à un certain point de vue ; Ils savent le capital invulnérable, ils savent que seul l'écroulement social peut l'engloutir mais ils ne prévoient pas ce qui sortira de ce chaos »³⁴¹. Il n'est pas question de *La Débâcle*, et pourtant le développement sur l'anarchie rappelle son intrigue. Le destinataire semble avoir lu le roman, publié seulement deux ans auparavant, et vouloir proposer une alternative à la Commune.

Dans la suite de la lettre, il décrit longuement la façon dont il perçoit cet essai communiste. Il veut réunir un comité de savants pour le mettre en place. S'il ne propose pas directement à Zola d'en faire partie, il semble pourtant qu'il le lui suggère implicitement, en rapport avec la position de savant et de scientifique que suppose la pratique du roman expérimental : « Le simple bon goût (sic) dans la vie ordinaire peut suffire donc pas d'artistes mais des savants recommandables par leur influence et surtout décidés à abolir l'individualisme pour le remplacer par le communisme communisme égalitaire et cela sans sortir de la légalité »³⁴². Ici, il est clair que Zola est considéré comme un savant et non un artiste. Nous remarquons dans la phrase suivante que cette démarche sociale est indissociable de l'aspect moralisateur qu'elle revêt pour les Américains : « Le rôle principal de ce comité (sic) serait d'assister moralement [...] »³⁴³. Le comité qui organiserait cet essai communiste ne fournirait pas de soutien financier : ce serait les familles qui devraient chacune payer 1500 francs, et l'État français qui offrirait le territoire ainsi que le voyage. Poncet ne demande donc pas d'argent à Zola.

Lorsqu'il va un peu plus dans les détails, il explique la façon dont tout pourrait être fait dans une perspective commune : les maisons individuelles et les bâtiments de réunion seraient construits par tout le monde, et des petites usines permettraient à la compagnie de prospérer. La description

³⁴⁰ Lettre de François Poncet à Émile Zola datée du 26 février 1894 (collection Brigitte Émile-Zola).

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ *Ibid.*

annonce celle de la Crèche dans *Travail*. Le destinataire est ensuite un peu ennuyé d'expliquer ce qu'il ferait de l'excédent d'argent qui sera selon lui fatalement produit par cette société nouvelle. Il admettrait alors que quelques économies soient faites sur justification, notamment celle d'un voyage en Europe ou de la construction d'un laboratoire pour un savant. Il estime nécessaire qu'une partie de l'argent soit reversée individuellement, là où Zola proposait une redistribution collective. C'est donc ici que le parallèle avec *Travail* n'est plus possible. Il souhaite mettre en place un capital public qui comblerait les besoins des travailleurs, y compris les besoins individuels.

Cette longue lettre, si elle a pu être une inspiration pour la rédaction de *Travail*, démontre tout l'intérêt des Américains pour l'écrivain français, et la perception de celui-ci comme un réformateur social du côté du peuple. Malheureusement il n'existe pas de preuve d'une réponse de la part de l'écrivain.

Ainsi les Américains ont-ils peu à peu développé l'idée d'un Zola social. S'ils étaient un peu dubitatifs au début, l'aspiration à des lendemains meilleurs est devenue une explication aux attaques faites contre l'ordre établi, au vocabulaire cru et aux intrigues violentes. Le puritanisme avait mis sous le mot « morale » des questions de détails, s'attachant à quelques épisodes ou expressions. Les références au désir sexuel et à tout ce qui se rapporte au sexe en général étaient perçues comme une attaque envers les bonnes mœurs. Petit à petit, les Américains ont cherché une explication plus globale et ont fini par penser qu'il s'agissait en fait d'une forte remise en question de l'ordre établi, ainsi que l'affirme Henri Mitterand à propos de *L'Assommoir* encore aujourd'hui : « Une dénégation de l'Ordre, avec un grand O, ordre culinaire, ordre festif, ordre moral et ordre religieux »³⁴⁴. L'ordre remis en question était en outre celui d'un autre pays, la France, ce qui permettait d'autant plus facilement aux Américains de se mettre du côté de Zola.

Ainsi, la montée en puissance de cette perception sociale commence dès les années 1890. Elle n'est pas liée qu'au discours de Davidson et à l'article de James, mais aussi très probablement à l'interview donnée par l'écrivain au *New York Times*, dans laquelle il évoque un possible voyage aux États-Unis dans le but d'en écrire une étude sociale. Les correspondants y font référence avec joie. Lorsque l'affaire Dreyfus éclate, les Américains sont donc déjà dans l'idée que Zola est du côté du peuple, et que ses romans sont de véritables documents humains dont le but est, ainsi que Davidson l'affirme, l'amélioration des conditions de vie du peuple.

³⁴⁴ MITTERAND Henri, « Roman Populaire et roman artiste : Zola au carrefour », *Rethinking the Real, Fiction art and theatre in the time of Emile Zola*, op. cit., p. 12.

II L'affaire Dreyfus : la consécration du « héros » Zola

Les premiers échos de l'affaire Dreyfus arrivent très tôt aux États-Unis, et dès le lendemain de la publication du « J'accuse... ! » dans *L'Aurore*, Zola reçoit de très nombreuses lettres de soutien, et fait la plupart des gros titres des journaux. Le *New York Times* publie dès le 14 janvier, et sera le journal à couvrir le plus l'événement. Si les journaux littéraires ont globalement peu parlé de l'affaire, leur vision de l'auteur a évolué. Des romanciers, dramaturges et des poètes se sont inspirés de l'Affaire Dreyfus. Le roman *Vérité* sera publié à titre posthume. L'écrivain est d'ailleurs aujourd'hui connu autant pour son rôle politique que pour son œuvre littéraire : les deux sont liés et ont évolué en parallèle, que ce soit en France ou aux États-Unis.

L'affaire Dreyfus a ainsi largement contribué à l'image sociale de Zola. À la fin du XIX^e, la controverse était importante en France, avec une scission nette entre dreyfusards et anti-dreyfusards. Aux États-Unis, l'opinion n'est pas divisée, et ce dès le début de l'affaire : toutes les preuves ont été avancées et personne ne semble mettre en doute la parole de l'écrivain. Certains ont la prudence de laisser une possibilité pour que Dreyfus soit coupable, mais chacun estime que le combat de Zola pour un réel procès est juste. Ceci amène rapidement à un deuxième point déterminant : la remise en question du gouvernement français. Il s'agit bien des dirigeants et de l'armée qui sont mis en cause : de nombreux destinateurs et journalistes rappelleront avec régularité que le peuple n'étant pas décisionnaire, il n'est pas à blâmer. Pourtant, il s'agit souvent pour les Américains de faire remarquer que jamais une telle chose n'aurait pu arriver dans leur démocratie. Ainsi, par l'éloge de Zola, ils peuvent faire l'éloge de leur propre système, et prendre de la distance vis-à-vis du vieux continent. Les Américains relèvent avec exactitude chacun des procès intentés à l'écrivain, et chacune des attaques portées contre lui, comme la diffamation à l'égard de son père. Ils prennent alors le rôle de défenseur de Zola contre ses détracteurs, ce qui aura pour effet de transformer l'auteur en un saint, champion de justice. Les articles ainsi que les lettres reçues sont souvent empreints d'un côté manichéen. Enfin, il sera question de l'aspect littéraire qu'a revêtu l'affaire Dreyfus, par la publication de *Vérité*, l'écriture de poèmes par des Américains, mais aussi par la façon dont elle change l'opinion de périodiques littéraires sur certains romans de Zola.

1 Étude de la controverse sur l'affaire : Dreyfus est-il coupable ?

L'étude de la controverse vue des États-Unis doit être dissociée de ce qu'il s'est passé en France. En effet, l'opinion américaine n'attend pas le suicide du Mont-Valérien pour se mettre du

côté des Dreyfusards, après avoir été révisionniste un temps très court. Le procès de Rennes ne changera pas non plus l'opinion des journalistes américains.

Quand Zola publie l'article « J'accuse... ! » dans *L'Aurore*, il est alors persuadé depuis quelque temps de l'innocence de Dreyfus, il avance donc beaucoup d'arguments afin de pouvoir convaincre le président d'intervenir, notamment ceux de l'usage de faux, de la preuve restée secrète, et du mensonge des experts en écriture. Cependant, mis à part pour quelques privilégiés qui ont eu la possibilité d'accéder au dossier, rien ne permet d'évaluer le manque de preuve. Janine Ponty explique que la plupart des prises de position dans ce contexte relèvent en fait de l'opinion : « En dehors de lui [Picquart], en 1897, seuls l'avocat Leblois, son ami à qui Picquart fait part de ses scrupules depuis cette Tunisie où on l'exile, et Sheurer-Kestner, à qui s'adresse Leblois pour lui demander conseil, possèdent quelques données concrètes : leur conviction s'appuie sur des bases réelles, tandis que, pour tous les autres, le révisionnisme ou le dreyfusisme peuvent être assimilés à une croyance, issue de la confiance qu'ils mettent en ceux qui savent »³⁴⁵. Ainsi Zola est-il obligé, pour réveiller les prises de conscience, de parler également de la méthode des accusateurs, et de relever des faiblesses dans leur argumentation : « Dreyfus sait plusieurs langues, crime ; on n'a trouvé chez lui aucun papier compromettant, crime ; il va parfois dans son pays d'origine, crime ; il est laborieux, il a le souci de tout savoir, crime ; il se trouble, crime »³⁴⁶.

En globalité, la majorité de l'opinion est contre Dreyfus, du moins en France. Le frère de l'accusé a œuvré pour que le procès du véritable coupable Esterhazy ait lieu mais ce dernier a été relaxé le 11 janvier 1898. À ce moment-là, la grande majorité de l'opinion et des journaux français est persuadée de la culpabilité de Dreyfus. Que ce soit par volonté de maintenir l'ordre, simple haine ou antisémitisme, l'opinion des principaux périodiques ne change pas après la publication de « J'accuse ». C'est notamment le cas de *La Croix* pour des raisons religieuses, et de *L'Enseignement pratique* pour des raisons plus politiques.

La Troisième République est encore bien jeune en 1898, et elle a eu, comme on le sait du mal à s'imposer. Proclamée dès le 4 septembre 1870, elle n'a reçu sa Constitution qu'en 1875. Le retour à la monarchie constituait alors une possibilité bien réelle. La mise en cause de l'État-major n'est pas acceptable pour les anti-dreyfusards, ils mettent donc en cause la République qui serait trop laxiste. C'est la raison pour laquelle certains périodiques, tenant à leur démocratie parlementaire, vont dans le camp des révisionnistes : « Les trois derniers, transfuges du camp révisionniste, n'ont pas toujours attendu septembre pour franchir ce nouveau pas, car leur crainte

³⁴⁵ PONTY Janine « La presse quotidienne et l'affaire Dreyfus en 1898-1899. Essai de typologie », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 21, n°2, Avril-juin 1974. p. 208.

³⁴⁶ ZOLA Émile, « J'accuse... ! Lettre au président de la République », *L'Aurore*, Paris, 13 janv. 1898, p. 1.

pour l'avenir du régime républicain s'exaspère [...] »³⁴⁷

Cette mise en cause de la République et du libre arbitre explique pourquoi l'ensemble des journaux anti-dreyfusards s'appuie sur la haine de l'autre pour convaincre. Il s'agit d'arguments destinés au patriotisme français : ils ne peuvent donc pas atteindre des Américains. Cependant, les irrégularités du procès que Zola a dénoncées permettent de créer un troisième camp, entre dreyfusards et anti-dreyfusards : certains sont révisionnistes, c'est-à-dire qu'ils veulent un nouveau procès sans être persuadés de l'innocence de Dreyfus. C'est une position différente de celles des dreyfusards : « Révisionniste et dreyfusard : deux expressions que l'on confond trop souvent, sans voir la différence d'attitude entre celui qui lutte contre une condamnation irrégulière et celui qui combat un jugement abusif »³⁴⁸. En France, le camp anti-dreyfusard est largement le plus fort, et c'est de Zola que vient la contradiction, qui n'est encore que peu partagée.

La controverse est bien différente aux États-Unis, où personne n'est anti-dreyfusard. Dans les premières semaines, il s'agit plutôt de révisionnisme, qui s'engage assez rapidement vers le dreyfusisme. Le journaliste qui écrit anonymement dans *le New York Times* montre qu'il a une connaissance approfondie de l'affaire, et qu'il a su comprendre le but de Zola : « Ainsi, lorsque M. Zola accuse quatre officiers français de haut rang, dont le ministre de la Guerre, de parjure, et les met au défi de le poursuivre, nous devons présumer qu'il sait ce qu'il fait. Il fait en effet appel au civil contre la jurisprudence militaire de la France »³⁴⁹. Il s'agit globalement de la réaction directe à l'article de Zola : l'implicite démontre que le journaliste partage totalement son point de vue, nous sentons aussi l'ironie, maintes fois utilisée contre l'écrivain, ici tournée à son avantage. Cependant, la position du journal est encore celle des révisionnistes : elle note l'illégalité du jugement, sans clamer l'innocence de Dreyfus.

Si l'article du *New York Times* bénéficie d'une large diffusion, il est rejoint par de nombreux autres périodiques peut-être plus confidentiels et Zola reçoit de nombreuses lettres de soutien dans les quinze jours qui suivent la publication de son article. Ces témoignages montrent la grande spontanéité de ceux qui les ont écrits : la plupart s'excuse d'oser s'adresser à l'auteur, puis le couvre de compliments. Les demandes d'autographes ou de quelques lignes écrites de la main de Zola sont moins fréquentes dans ces lettres. La majorité de celles-ci, dans les tous premiers temps, se montre révisionniste.

³⁴⁷ PONTY Janine « La presse quotidienne et l'affaire Dreyfus en 1898-1899. Essai de typologie », op. cit., p. 215.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 207.

³⁴⁹ ANONYME, « Zola and the Dreyfus Case », *NYT*, 14 janv. 1898, p. 6.

So, when M. Zola accuses four French officers of of high rank, including the Minister of War, of perjury, and challenges them to sue him, it must be presumed that he knows what he is about. He is, in fact, appealing to the civil against the military jurisprudence of France.

Le 14 janvier, l'Américain Teichner lui écrit de Détroit pour lui envoyer un article sur Dreyfus. La lettre est très laconique, et sans la coupure de journal qui y est jointe, il serait possible de se demander si le correspondant a eu connaissance de l'affaire : « Offririez vous une faveur à un grand admirateur en lui accordant votre autographe. En espérant que vous accéderez à ma demande et pardonnerez la liberté que j'ai prise, j'ai l'honneur de rester [signature] »³⁵⁰. Le texte ressemble beaucoup au type de lettres que Zola recevait avant l'affaire Dreyfus : une demande courtoise d'autographe avec l'assurance de l'envoyer à un grand admirateur. Zola reçoit ensuite environ trente-cinq lettres de fervents soutiens jusqu'à la fin du mois, qui montrent la sympathie des Américains. Elles sont dans l'ensemble toutes marquées par un certain doute sur Dreyfus, mais aussi par une grande assurance sur la nécessité d'un nouveau procès. À une époque où nombreux, en particulier aux États-Unis, sont ceux qui se sont encore peu intéressés à l'affaire, ces lettres prouvent que l'éloquence de Zola avait fait un impact puissant, car pour beaucoup la question n'est pas encore de savoir si le capitaine est innocent ou pas, mais de lui donner une véritable chance de se défendre : « Aux yeux de tout le monde, la culpabilité de Capitaine Dreyfus (sic) est loin d'être prouvé (sic). Et ce ne serait qu'à l'honneur de la nation Française d'insister d'avoir de la lumière sur cette terrible question »³⁵¹. Cette lettre écrite par Solenn Peabody, Américaine exilée à Londres, comporte quelques fautes d'orthographe et des mots soulignés qui démontrent toute sa spontanéité. D'autres correspondants la rejoindront sur ce point : « La culpabilité ou l'innocence de Dreyfus n'est pas la question »³⁵². Les Américains sont au départ majoritairement des révisionnistes sans être forcément dreyfusards. La controverse outre-Atlantique porte plutôt sur le fait de savoir si Dreyfus est innocent. La base de l'affaire est donc très différente : alors qu'en France la majorité de l'opinion est anti-révisionniste et anti-dreyfusarde, confondant d'ailleurs les deux mots régulièrement, les États-Unis se placent dès le départ sur un autre positionnement.

Ce sont les premiers temps de l'Affaire. Le *New York Times* consacre de nombreux articles à celle-ci, dont certains concernent directement les événements liés au procès de Zola. Si les premiers textes gardaient une certaine retenue, ce n'est bientôt plus le cas : « si une erreur honnête avait été commise dans la condamnation d'un officier sans amis sur preuve imparfaite, cette erreur aurait pu être corrigée par la grâce de Dreyfus. Dreyfus doit avoir été intentionnellement pris pour bouc émissaire pour couvrir des criminels bien plus importants qu'Esterhazy »³⁵³. L'emploi du modal

³⁵⁰ Lettre de William Teichner à Émile Zola datée du 14 janvier 1898 (collection Brigitte Émile-Zola).

Will you kindly favor a great admirer with your autograph. Hoping you will grant my request and pardon the liberty I have the honor to remain.

³⁵¹ Lettre de Solen A. Peabody à Émile Zola datée du 15 janvier 1898 (collection Brigitte Émile-Zola).

³⁵² Lettre de Watts Phillips à Émile Zola datée du 18 janvier 1898 (collection Brigitte Émile-Zola)

Dreyfus's guilt or innocence is not the question.

³⁵³ ANONYME, « The Prosecution of Zola », *NYT*, 23 janv. 1898, p. 18.

« must » démontre qu'il n'y a déjà plus aucun doute pour le *New York Times*. Le déroulement du procès, bien qu'il ne constitue pas une preuve de l'innocence de Dreyfus, conduit rapidement les Américains qui n'ont ni leur armée ni leur République à défendre à se mettre du côté de l'accusé. Dès le début du mois de février, Zola reçoit un télégramme dreyfusard : « Continuez votre bonne œuvre, Dreyfus est innocent »³⁵⁴.

L'ensemble des journaux de l'époque adhère rapidement à cette idée. De très nombreuses coupures de journal sont envoyées à l'écrivain, attestant que les magazines locaux sont du même avis que le *New York Times*. Jos. T. Eichberg, un habitant d'Atlanta, envoie un article sans préciser de quel journal il est extrait. Le titre du texte est « courageous Zola ». Le ton ne laisse aucun doute sur le parti dreyfusard du journal : « Le terrible réquisitoire d'Émile Zola contre la nation française pour le crime honteux commis contre la justice en la personne du capitaine Dreyfus deviendra l'un des documents de l'Histoire; [...] »³⁵⁵. Sa lettre ne date que du 27 janvier 1898. Enfin, le *New York Times* multiplie les figures de style ironiques, afin de démontrer que sous couvert d'être révisionniste, il ne croit pas en les arguments des anti-dreyfusards. Au moment du suicide du colonel Henry, le journal *The Literary Digest* publie un article dans lequel il synthétise ainsi la pensée de divers journaux, dont le *New York Tribune*, le *New York Herald* et la *North American Review* : « Les commentaires de la presse américaine ont généralement été unanimes, le sentiment public américain a condamné la France pour en avoir fait une question raciale. »³⁵⁶. Dans l'ensemble, les lettres qui sont envoyées à Zola à partir du mois de février 1898 sont toutes dreyfusardes : l'innocence de Dreyfus y est proclamée.

Dès lors, la controverse devient bien différente de part et d'autre de l'Atlantique. Alors qu'en France, les anti-dreyfusards sont très nombreux et en position de force, en Amérique, la question est de savoir à quel moment le système de justice et l'Armée vont cesser de se complaire dans leur mensonge. Ce soutien indéfectible envers le combat de Zola pour Dreyfus se complexifie du fait de

if an honest mistake had been made in the conviction of a friendless officer on imperfect evidence, that mistake could have been corrected by the pardon of Dreyfus. Dreyfus must have been intentionally made a scapegoat for criminals far more important than Esterhazy.

³⁵⁴ Télégramme de Walter Dickinson à Émile Zola daté du 11 février 1898 (collection Brigitte Émile-Zola).

Pursue The good work Dreyfus is innocent.

³⁵⁵ Annexe de la lettre de Jos T. Eichberg à Émile Zola datée du 27 janvier 1898 (collection Brigitte Émile-Zola).

Emile Zola's terrible indictment of the French nation for the shameful crime committed against justice in the person of Captain Dreyfus will become one of the documents of history ; [...].

³⁵⁶ ANONYME, « Another act in the Dreyfus Drama », *The Literary Digest*, New York, XVII, n° 11, 10 sept. 1898, pp. 301-2.

The comments of the American press have generally been of one tone, and that in favor of reopening this case, and America public sentiment condemned France for making a race question of it

l'intrusion de nouvelles données géopolitiques, notamment sur le rôle de la France et l'hégémonie récente des États-Unis.

2 La question politique : la honte de la France et le sursaut de fierté des Américains

L'histoire de l'affaire Dreyfus est connue comme une honte pour l'armée française. C'est souvent ce qui ressort des lettres envoyées à Zola pendant les années 1898 et 1899 du monde entier. En France cependant, de nombreux dirigeants ainsi qu'une partie importante de la population ont persisté dans leur erreur durant des années, donnant lieu à des arguments de plus en plus fallacieux et à des insultes racistes et antisémites.

Le pays a pourtant jusque-là une image plutôt positive à l'étranger, c'est la « patrie des droits de l'homme » pour beaucoup. Aux États-Unis, le souvenir de La Fayette est bien vivace, les intellectuels connaissent les Lumières et la Révolution. L'affaire Dreyfus consiste pour beaucoup en une trahison vis-à-vis de ce passé grandiose, ce qui engage finalement les Américains à magnifier la France et les Français en général pour ensuite expliquer à quel point leur déception est grande devant l'injustice.

L'évolution de ce problème suit les différents événements liés à l'affaire Dreyfus. D'abord, en janvier 1898, Zola reçoit des encouragements, et les Américains sont seulement déçus que la foule s'oppose à un nouveau procès. Un Français exilé note que ce sont précisément ces discordes qui sont la source d'une mauvaise réputation à l'étranger : « Maintenant, je suis aux États-Unis et dans ces contrées diverses, partout, j'ai recueilli la même impression. C'est-à-dire que j'ai pu constater la joie et le plaisir, que nos erreurs et nos discordes causent à ceux qui nous envient et nous jalouent - »³⁵⁷. Le correspondant parle des résidents du pays qui profitent donc de ce scandale pour pouvoir critiquer la France. La réaction du peuple français est en effet scrutée, et l'action de Zola est perçue comme le sauvetage de la nation entière. Cojean, un autre correspondant francophone et très probablement français expatrié, s'insurge également des pensées rétrogrades qui animent dirigeants et peuple, même chez la jeunesse : « Ce que je regrette le plus est de voir que nos jeunes étudiants sont trompés par des hommes de mauvaise foi et sans conscience qui ne veulent que ruiner la France dans sa loyauté (sic) proverbiale »³⁵⁸. Dans ces quelques remarques qui sont partagées par beaucoup de correspondants français, nous retrouvons la peur que la réputation du pays soit entachée par cette affaire. Cette angoisse est fondée.

En effet, les Américains qui écrivent à Zola se montrent souvent très déçus de la réaction de

³⁵⁷ Lettre d'un anonyme à Émile Zola datée du 18 janvier 1898 (collection Brigitte Émile-Zola).

³⁵⁸ Lettre de François Cojean à Émile Zola datée du 21 janvier 1898 (collection Brigitte Émile-Zola).

la France face à cette affaire. Un correspondant anonyme qui signe « an american » explique que l'erreur judiciaire est totalement impardonnable, qu'elle est de nature à couvrir de honte le pays : « dont la nation française a toutes les raisons d'avoir honte »³⁵⁹. Il s'étonne ensuite que le gouvernement persiste. C'est notamment là que vient poindre la fierté américaine, puisqu'il soutient que « Priez, aucun de ces présidents et chefs de cabinets ne pourrait exister en Amérique plus de 24 heures ! »³⁶⁰. G. N. Foster estime également que les Français ont perdu toute mesure : « La République avait vécu, mais je me demandais encore si le peuple français avait la force de résister à sa propre tendance impulsive à la violence, violence qui détruirait sa propre liberté. »³⁶¹. Cette opinion est généralement partagée par la presse, mais de façon un peu différente. Si le *New York Times*, qui couvre l'ensemble du procès de Zola et tous les événements historiques de l'affaire Dreyfus, met en cause le gouvernement et la foule parisienne, il estime que les dreyfusards sont très nombreux chez les personnes françaises cultivées : « L'appel à l'opinion publique est déjà perdu par le gouvernement français. Bien sûr, par opinion publique, nous ne parlons pas des émotions de la foule parisienne, mais celles des Français sobres et réfléchis dont une partie conséquente s'est rangée avec Zola pour exiger l'enquête que le gouvernement a faussement prétendu accorder et s'efforce déjà d'étouffer »³⁶². Pour la réception journalistique américaine, tous les gens éduqués en France sont conscients qu'aucune preuve n'a été donnée pour condamner Dreyfus, mais la foule parisienne, aux individualités indistinctes, n'est pas de cet avis : « Cette foule a commenté la procédure comme un chœur grec, applaudi certains témoins, insulté d'autres, interrompu l'avocat et d'une façon générale, elle a pris le procès en charge »³⁶³. Il s'agit généralement de la position, un peu complexe, défendue par les soutiens de Zola aux États-Unis.

Il serait probablement difficile de mettre en cause la majorité de l'opinion française, car une petite partie est dreyfusarde. C'est le gouvernement qui est largement attaqué, ainsi que les anti-dreyfusards, qui sont désignés par des termes comme « the mob », qui signifie « la foule ». Le fait

³⁵⁹ Lettre d'un « American » à Émile Zola datée du 20 janvier 1898 (collection Brigitte Émile-Zola).
which the french nation have (sic) every reason to be ashamed of !

³⁶⁰ *Ibid.*

Pray, no such President and Cabinets could live in America for 24 hours !

³⁶¹ Lettre de G. N. Foster à Émile Zola datée du 11 mars 1898 (collection Brigitte Émile-Zola).

The Republic had lived, but I still wondered if the people of France has strength to withstand their own impulsive tendency to actions of violence, which would destroy their own liberty.

³⁶² ANONYME, « The Trial of Zola », *NYT*, 8 févr. 1898, p. 6.

The appeal to public opinion is already lost by the French Government. Of course, by public opinion we do not mean the emotions of the Paris mob, but of the sober and thoughtful Frenchmen of whom so many have ranged themselves with Zola in demanding the inquiry which the government falsely pretended to grant and is already endeavoring to stifle.

³⁶³ ANONYME, « The Conviction of Zola », *NYT*, 24 févr. 1898, p. 6.

This crowd commented upon the proceedings like a Greek chorus, applauded some witnesses, insulted others, interrupted counsel, and generally took charge of the trial.

que de très nombreux journaux soient contre Dreyfus n'est pas relayé aux États-Unis, et les articles et opinions qu'ils défendent ne sont pas diffusés non plus. C'est donc l'ensemble de l'opinion outre-Atlantique qui est largement dreyfusarde. Le comportement de l'armée, de la justice et du gouvernement donne aux Américains l'opportunité de glorifier leurs propres institutions, et derrière une remarque sur le déshonneur de la France, vient généralement une phrase ou deux expliquant que jamais une telle chose n'aurait pu arriver aux États-Unis.

C'est le cas pour le *New York Times*, qui termine son article en expliquant que les juges américains n'auraient jamais pu montrer une telle démagogie : « Nous ne pensons pas qu'il y ait un juge des États-Unis qui, dans la même situation, aurait si honteusement “joué à la tribune” dans la conduite d'un procès »³⁶⁴, mais c'est aussi le cas pour les correspondants américains. L'iniquité faite à Dreyfus est une dégradation terrible pour la France, qui jusque là, était érigée en modèle. L'affront qui lui est fait par le gouvernement et l'armée permet aux Américains de reprendre un ascendant sur l'historique patrie des droits de l'homme, et de faire accéder les États-Unis à un statut supérieur. Paradoxalement, c'est Zola chez qui ils avaient vu le culte de la lubricité typiquement français qui leur permet de prendre cet avantage. Ils peuvent condamner une action de la France en s'appuyant sur lui. Se ranger derrière lui est une manière plus aisée de blâmer le gouvernement d'une telle honte sans prendre le risque de passer pour xénophobe, ou simplement de se mêler des affaires des autres pays. C'est peut-être ce qui amène la grande majorité des périodiques américains ainsi que de l'opinion en général à définitivement abandonner les problèmes moraux que posaient les romans de Zola. Grâce à l'affaire Dreyfus, tout est définitivement magnifié en une grandeur sociale et un rôle de justicier pour l'auteur.

3 La résolution du problème de morale : le rôle de justicier

Le rôle de Zola dans l'affaire Dreyfus se confond avec ce qu'il annonce vouloir faire dans la littérature : montrer la vérité pour la corriger. Devant cette preuve concrète de son engagement, les journalistes et correspondants américains estiment largement les problèmes de moralité jusque-là prépondérants résolus.

Walter Littlefield, dans un très long article du *New York Times*, récapitule les attaques d'ordre littéraire contre Zola afin d'y répondre. Dès le début du texte, le journaliste explique que c'est maintenant que nous apprenons « what manner of man Zola is »³⁶⁵. Il explique ensuite que la

³⁶⁴ *Ibid.*

We do not believe there is a Judge of like position in the United States who would have so shamefully “played to the gallery” in conducting a trial.

³⁶⁵ LITTLEFIELD Walter, « Émile Zola », *le New York Times. Illustrated Magazine*, 30 janv. 1898, p. 2.

plupart du public a lu les traductions spécifiquement parce que les critiques leur ont interdit de les lire. Les lecteurs ont été influencés : « Il n'est pas étrange qu'ils aient vu toutes ces caractéristiques révoltantes, compte tenu de l'injonction à les chercher minutieusement. »³⁶⁶. Pourtant absolument rien des attaques contre la moralité n'était justifié : « Ils étaient d'accord avec les critiques, mais ils ont continué à lire les traductions ; et ils se réjouissaient avec leurs mentors littéraires à chaque défaite successive de Zola aux portes de l'Académie. Ils s'imaginaient qu'ils se battaient pour un principe ; le principe de la morale contre l'immoralité, de la vertu contre le vice, de la pureté contre la saleté, pour l'éthique dans la littérature. Tout cela était très louable, mais en réalité cela n'avait rien à voir avec Émile Zola ou avec son travail »³⁶⁷. Le texte va jusqu'à imputer toutes les accusations d'immoralité subies par Zola à l'influence de quelques critiques. La suite de l'article vient globalement renforcer toutes les raisons qui permettaient à l'auteur de jouir d'une bonne image. L'Américain a pu avoir une entrevue avec l'auteur et parle de son intérieur en termes assez flatteurs, expliquant que le tout révèle un homme raffiné. Il explique ensuite que rien dans son physique ne laisserait à penser qu'il a une sensualité malade, ainsi que certains critiques ont pu le dire. Littlefield rappelle ensuite le passé de Zola, vécu dans une grande pauvreté, en ajoutant maints détails : « Quand il pouvait se permettre une bougie, c'était sa seule grande joie »³⁶⁸. En outre, il est indiqué qu'il est travailleur et persévérant. Les horaires auxquels on peut trouver Zola à sa table de travail sont de nouveau mentionnés. Encore une fois, ses candidatures multiples à l'Académie, si elles ont amusé quelques journalistes, sont ici prises comme un gage de sérieux : « Il se bat autant pour la reconnaissance du roman que pour son credo de "justice" »³⁶⁹. Dans cet article, Littlefield explique en premier que Zola est quelqu'un de tout à fait moral avant de le développer dans un long texte, justifiant cette moralité par son physique, son intérieur, son travail acharné, sa persévérance et bien sûr le rôle historique qu'il a pris dans l'affaire Dreyfus. En dehors des candidatures à l'Académie et du célèbre cas qui agite la fin de siècle, ce sont les mêmes arguments qu'avait proposés Alexis pour défendre *L'Assommoir*. Celui-ci avait été peu écouté à l'époque : s'il était

³⁶⁶ *Ibid.*

It is not strange that they should have seen all these revolting features, considering the careful way in which they had been instructed to look for them.

³⁶⁷ *Ibid.*

They agreed with the critics, but they continued to read the translations ; and they rejoiced with their literary mentors at each successive defeat of Zola at the portals of the Academy. They imagined they were fighting for a principle ; the principle of morality against immorality, of virtue against vice, of purity against filth, for ethics in literature. It was all very commendable, but in reality it had nothing to do with Emile Zola or with his work.

³⁶⁸ *Ibid.*

When he could afford a candle it was his one great joy.

³⁶⁹ *Ibid.*

He is fighting for recognition of the novel quite as much as for his creed of "justice".

possible de trouver des échos de sa pensée dans quelques journaux, il n'avait pas convaincu. En 1898, le contexte a changé : les Américains sont prêts à écouter ces arguments. Nous remarquons que, comme c'est le cas durant toute la réception, le jugement de l'homme se confond régulièrement avec celui du romancier ou du journaliste.

Cette évolution ressort aussi de sa correspondance, cependant cette dernière va généralement plus loin que simplement l'idée d'un Zola moral. L'écrivain est porté au rang de héros de la justice et de la vérité. Il est souvent comparé à un martyr ou à un saint, les Américains sont persuadés de sa future postérité. Les comparaisons avec des mythes religieux ou païens sont nombreuses, mais avec une préférence pour les premiers. Cela peut paraître surprenant pour un auteur dont la moralité a si souvent été mise en cause.

4 Le Héros Zola : mythe, religion, persécution

Les très nombreux articles qui paraissent sur Zola au moment clef de l'affaire Dreyfus puis lors de sa mort contribuent largement à créer une mythologie autour de lui. L'article de Littelfield, évoqué plus haut, est tout à fait de cet ordre. L'écrivain y est présenté comme un ancien pauvre : c'est une histoire également relatée par de nombreux périodiques. Mais l'homme y est aussi montré seul contre tous, rappelant dans la pensée idéaliste la figure du héros. C'est ainsi que Littlefield termine son article : « Il est pratiquement seul. Peut-être, comme "l'Ennemi du peuple" d'Ibsen, il est plus fort de cette façon »³⁷⁰. La comparaison avec un personnage du théâtre d'Ibsen permet également, en déplaçant l'homme Zola dans un idéal fictionnel, de le mythifier.

La rubrique « personal » du *New York Times* est alors régulièrement utilisée pour parler de l'auteur. Il y est indiqué en avril que celui-ci récolte de très nombreuses preuves de soutien de la part de personnalités anglaises : « Parmi les nombreuses expressions d'estime et de respect qu'Émile Zola a reçues depuis son procès et sa condamnation, il y a une lettre portant les signatures d'Enna Lyell, Sarah Grand, Ellen Terry, Miss Braddon, Fanny Davies, Mme Sydney Webb et de nombreuses autres femmes anglaises notables d'une façon ou d'une autre »³⁷¹. Ces témoignages vont corroborer ce que pensaient déjà les Américains à ce moment-là : l'élite intellectuelle de tous les pays, France comprise, est du côté de Zola, qui fait donc l'unanimité chez les penseurs de son temps.

³⁷⁰ *Ibid.*

Practically, he stands alone. Perhaps, like Ibsen's "Enemy of the people", he is strongest that way.

³⁷¹ ANONYME, « Personal », *NYT*, 13 avr. 1898, p. 6.

Among the many expressions of esteem and respect which Emile Zola has received since his trial and conviction is a letter bearing the signatures of Enna Lyell, Sarah Grand, Ellen Terry, Miss Braddon, Fanny Davies, Mrs. Sydney Webb, and many other Englishwomen notable in one way or another.

La suite des événements va permettre d'enrichir cette estime : en effet, l'acharnement dont il fera l'objet, à travers notamment l'accusation inique du *Petit Journal*, donne un rôle de martyr à Zola. Le 23 mai, Ernest Judet accuse en effet François Zola d'avoir été malhonnête à l'époque où il faisait partie de l'armée : « En mai 1832, il est arrêté pour *vol et malversation*, subit une *détention de deux mois* »³⁷². L'article insulte systématiquement l'écrivain plus qu'il ne réunit des faits, Zola y est assimilé à un « romancier sans patrie »³⁷³. Comme les Américains le savent parfaitement bien pour avoir écrit de nombreux articles sur le sujet, le père de Zola est mort d'une pneumonie alors que son fils n'avait encore que sept ans. Il est donc particulièrement mal placé de l'attaquer à travers lui. *le New York Times* attend cependant la réponse de l'intéressé dans *L'Aurore* pour intervenir :

Ému, apparemment, par le désir d'ajouter à la persécution d'Émile Zola l'une des très rares manifestations de lâche malveillance qui n'avait pas encore marqué cette abominable conspiration, le *Petit Journal* a récemment tiré parti de sa large diffusion dans toutes les régions de France ainsi que de sa réputation, réelle mais quelque peu mystérieuse, pour sa respectabilité et sa précision, comme moyen pour diffuser un long article selon lequel le père de Zola avait été, une fois un jeune homme, accusé d'un petit vol.³⁷⁴

Le vocabulaire utilisé montre que le journal prend parti : « lâche malveillance », mais est aussi empreint de référence au mythe en général. *Le Petit journal* est avant tout présenté comme un journal à très fort tirage. Le journaliste explique longuement que l'acte est purement gratuit, puisque le journal n'a pour mobile que « le désir de persécuter Zola un peu plus ». Le fait de présenter le porte-parole des dreyfusards comme seul contre tous rappelle le mythe de David contre Goliath, tandis que la persécution justifiée par les idées est une référence au martyr en général. La sémantique de l'article permet d'élever l'écrivain à un rang de héros, voire de héros chrétien. Les critiques des États-Unis inscrivent de cette façon l'événement dans une tradition historique.

D'autres articles paraissent au fur et à mesure de l'affaire. L'histoire de la fausse accusation du *Petit journal* est largement relayée et sa fin avec la condamnation du périodique est accueillie avec soulagement. Ce n'est cependant pas le seul moment où Zola est présenté comme un martyr persécuté. En effet, suite à ses divers procès pour diffamation, il doit payer de fortes amendes, ce qu'il ne peut pas faire depuis le Royaume-Uni. L'État vend donc ses meubles aux enchères. *Le New York Times* relate cette vente en des termes assez flatteurs pour Zola : « La vente a été ordonnée en

³⁷² JUDET Ernest, « Zola père et fils » *Le Petit journal*, 36^e année, numéro 12932, lundi 23 mai 1898, p. 1.

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ ANONYME, « Personal », *NYT*, 10 juin 1898, p. 6.

Moved, apparently, by a desire to add to the persecution of Emile Zola one of the very few manifestations of cowardly malevolence which had not yet marked that abominable conspiracy, the *Petit Journal* recently used its wide circulation in all parts of France, and its reputation, real though somewhat mysterious, for respectability and accuracy, as means to scatter broadcast a long article to the effect that Zola's father had once, when a young man, been charged with a petty theft.

dépit du fait que l'ancien lieutenant, le colonel Henry a avoué avoir falsifié une lettre ayant contribué à la condamnation de Dreyfus, ce qui a maintenu l'attitude adoptée par M. Zola envers les experts en écriture, et bien que M. Octave Mirbeau avait offert de payer pour son ami »³⁷⁵. Les amis de Zola ont pu effectivement éviter que ses affaires personnelles soient disséminées grâce à leur stratégie. L'article qui relate des faits déplore la cruauté avec laquelle l'État a maintenu la vente malgré le suicide et les aveux du colonel Henry et s'amuse de l'inventivité des amis de l'écrivain.

Les correspondants de Zola sont généralement dans la même optique, mais la situation d'énonciation n'étant pas la même, ils osent régulièrement aller bien plus loin dans l'éloge. Nous retrouvons toujours l'idée selon laquelle Zola est seul contre tous, vectrice d'un individualisme qui a pu plaire aux Américains, notamment dans la lettre de Watts Phillips : « Vous avez élevé votre voix puissante pour la cause de l'humanité et de la justice. Vous vous tenez debout seul, comme Paul, et vous êtes audacieux »³⁷⁶. Lorsqu'il lui parle de « Paul », il s'agit bien sûr du saint. L'auteur, s'il est de notoriété publique qu'il est athée, reçoit néanmoins le soutien de communautés religieuses, juives mais aussi chrétiennes : les deux voient en lui un nouvel allié.

Albert Preovj, un correspondant de Baltimore, n'hésite pas à lui parler longuement de Dieu. Ici encore nous retrouvons l'importance donnée au fait que Zola soit seul contre tous : « Pourquoi, dis-je, tous ceux-ci, (vous qualifiant de "matérialiste"), vous ont-ils laissé mener seul la plus grande bataille spirituelle du siècle? »³⁷⁷. Dans cette phrase nous voyons également que le rôle de l'auteur dans l'affaire Dreyfus permet de rejeter toutes les remarques sur son supposé matérialisme et son intérêt pour les turpitudes humaines. Le correspondant va ensuite bien plus loin en parlant de Dieu : « C'est LUI qui, par la force de son image en vous, vous commande de parler pour la cause de la justice. Votre voix est sa voix »³⁷⁸. La citation parle d'elle-même : Zola est l'image de Dieu qui parle à travers lui. Une autre correspondante anonyme qui signe « une voix chrétienne » vient dans une

³⁷⁵ ANONYME, « The Zola Sale Stopped », *NYT*, 12 oct. 1898, p. 7.

The sale was ordered to take place in spite of the fact that the late Lieut. Col. Henry confessed to having forged a letter instrumental in bringing about the conviction of Dreyfus, which sustained the attitude assumed by M. Zola toward the handwriting experts, and although M. Octave Mirbeau offered to be responsible for the amount.

³⁷⁶ Lettre de Watts Phillips à Émile Zola datée du 18 janv. 1898 (collection Brigitte Émile-Zola).

You have raised your powerful voice in the Cause of Humanity and justice. You stand up alone, like Paul, and are bold.

³⁷⁷ Lettre d'Albert Preovj à Émile Zola datée du 21 janv. 1898, c'est l'auteur qui souligne (collection Brigitte Émile-Zola).

Why, I say, have you all these, (calling you a "materialist") left you, to fight alone, the greatest spiritual battle of the century?

³⁷⁸ *Ibid.*

It is HE, who through the strength of his image in you, has commander you to speak in the cause of justice. Your voice is his voice.

démarche assez similaire, pour lui citer un passage de l'Évangile qui le concernerait :

« Relisant ce soir le procès d'un autre condamné, j'ai pensé à vous. Au chapitre XVIII vers. 27 de l'Évangile de Jean se trouve cette phrase :

“Voici pourquoi je suis né ; et pourquoi je suis venu au monde ; c'est afin de rendre témoignage à la vérité, pour ceux qui sont pour la vérité mécontents”.

Et, alors comme aujourd'hui c'est le représentant de la justice qui hausse les épaules et fait “ la vérité, peuh ! ” »³⁷⁹

Cette anonyme semble pourtant bien renseignée car elle sait que Zola est athée. Cependant elle lui explique qu'il a tout de même sa place dans la religion : « Vous êtes de ceux qui suivent le maître de fait et en acte, si même ils n'en font pas profession de bouche. Du reste, d'après ses propres déclarations, ce sont ceux qu'il reconnaît pour siens, de préférence aux autres »³⁸⁰. La communauté juive se sent également très proche de l'auteur. Cependant les louanges ne sont pas aussi directes que de la part des Chrétiens et les signataires ne précisent pas toujours leur religion. Herman Berustein lui envoie un long poème à sa gloire, en précisant en introduction : « Votre si puissante lettre publiée dans l'*Aurora* a fait battre chaque cœur juif, l'emplissant de gratitude pour vous »³⁸¹. C'est ce qui permet de penser que ce correspondant est juif : il parle pour sa communauté. La suite est un long poème à la gloire de Zola.

La position des Juifs est sensiblement complexe, ce qui explique une certaine retenue dans leurs compliments à l'auteur. Ils sont en effet régulièrement accusés d'avoir payé Zola pour qu'il défende Dreyfus. Le stéréotype antisémite prétend que ces personnes sont organisées pour se soutenir mutuellement. Les Juifs sont donc conscients que leur appui peut-être un frein plus qu'une aide. Ainsi, ceux qui se signalent comme tels font généralement preuve de plus de retenue que ceux qui éludent la question. Par conséquent, Annie Meyer explique qu'elle a d'abord voulu lui faire écrire une lettre de tous les éminents Juifs aux États-Unis, mais qu'elle a pensé qu'une telle lettre le placerait dans une position inconfortable pour s'exprimer librement : « Ma première impulsion a été d'écrire une lettre de remerciements et d'admiration. Ici, elle a été signée par tous les Juifs éminents d'Amérique. Mais, à la réflexion, il me semble que cela vous laisserait moins libre et moins juste pour élever votre propre voix, si courageuse et virile »³⁸². Elle s'excuse presque d'être juive et de lui écrire. D'autres correspondants affichent plus volontiers leur appartenance à cette communauté,

³⁷⁹ Lettre d'une voix chrétienne à Émile Zola datée du 22 février 1898 (collection Brigitte Émile-Zola).

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ Lettre d'Herman Berustein à Émile Zola datée du 21 janvier 1898 (collection Brigitte Émile-Zola).

Your most forcible letter in the *Aurora* has made every Jewish heart beat with gratitude to you.

³⁸² Lettre d'Annie Nathan Meyer à Émile Zola datée du 23 janvier 1898 (collection Brigitte Émile-Zola).

My first impulse was to write a letter of thanks and admiration and here it signed by all the prominent Jews in America. But, on reflection, it seems to me that would leave you less free and less just your own, courageous, manly self.

mais se contentent par exemple d'envoyer un simple télégramme, comme la Jewish Cleveland Community : ou bien de demander quelque chose de bien spécifique, comme Jules Hart, qui s'occupe d'un orphelinat pour les enfants juifs. Celui-ci explique vouloir un petit texte de la part de Zola pour sa revue, et place à la fin de sa lettre : « acceptez monsieur l'assurance de mon plus profond respect. Je sais que je fais écho au sentiment de tout le peuple hébreu quand je dis “Que Dieu vous bénisse” pour la position noble que vous avez prise pour maintenir la justice et la vérité à travers votre intervention pour l'un de nous. Croyez-moi. »³⁸³. Bien que Jules Hart soit dans une certaine forme de retenue, le texte est clair : l'ensemble du peuple hébreu est derrière l'écrivain, il joue un rôle symbolique important. Berthe Lévy, institutrice, lui écrit une longue lettre de soutien qu'elle commence en lui disant : « Vous ne ressemblez en rien aux autres mortels, vous êtes si bon, si juste, si grand, ni magnanime ! »³⁸⁴. Le compliment est certes moins direct que dans la plupart des écrits de chrétiens, mais il témoigne également d'une idéalisation manifeste de l'auteur.

Ainsi, les deux communautés religieuses se montrent assez dithyrambiques envers Zola, bien que les Chrétiens le fassent avec moins de retenue que les Juifs. Pour les premiers, l'auteur est la voix de Dieu ou Saint-Paul, tandis que les seconds lui écrivent des odes, lui souhaitent toutes les bénédictions, et le considèrent comme un symbole de la défense du peuple hébreu.

Cependant, même chez les non-religieux, les comparaisons avec des mythes, qu'ils soient humains ou fictionnels, sont assez récurrentes. Henrik Petersen compare Zola à Voltaire dans l'affaire Calas : « Ce que vous avez fait aujourd'hui, Voltaire faisait (sic), il y a plus de cent ans et avant la Révolution, pour cette pauvre famille, les Protestants Calas de Toulouse, victime d'erreur autocrat (sic) du Tribunal de Justice en France »³⁸⁵. Marshall et Norton, d'autres correspondants, comparent aussi l'auteur à Voltaire, mais également à Rousseau et Mirabeau. Les Américains inscrivent ici Zola dans une tradition française. Ils sont en outre persuadés de la postérité de l'écrivain dans les temps à venir, ce qui est une constante dans les lettres des États-Unis écrites à propos de l'affaire Dreyfus : Zola doit continuer car les futures générations admireront son œuvre. Chez les laïcs, c'est effectivement surtout par le soutien de l'ensemble du peuple américain et la conviction que le nom de l'auteur restera à jamais dans la postérité que le mythe est créé. Cette comparaison est également faite par Littlefield dans le *New York Times*. Le journaliste explique point par point tout ce qui rapproche les deux affaires et conclut : « Les points de ressemblance

³⁸³ Lettre de Jules Hart à Émile Zola datée du 9 avril 1898 (collection Brigitte Émile-Zola).

accept sir the assurance of my most profound respect and I know I re echo the sentiment of the whole Hebrew vase when I say “God bless your” for the noble stand you have taken to uphold Justice and truth through your intervention for one of our vase. Believe me.

³⁸⁴ Lettre de Berthe Malvina Lévy à Émile Zola datée du 18 avril 1898 (collection Brigitte Émile-Zola).

³⁸⁵ Lettre d'Henrik G. Petersen à Émile Zola datée du 2 février 1898 (collection Brigitte Émile-Zola).

entre Calas et Dreyfus sont suffisamment apparents, et Émile Zola montre le même zèle désintéressé pour la vérité et la justice qui caractérisait les efforts de Voltaire. Comme lui, Zola a entrepris d'obtenir un renversement de jugement dans le cas de Dreyfus »³⁸⁶.

Henri M. Jewett écrit pour exprimer toute son admiration à Zola : « Le courage physique manifesté dans les batailles, les révolutions, dans l'enthousiasme féroce des conflits corporels, n'est rien comparé à la position que vous adoptez face au délire de folie de votre propre peuple pour défendre un prochain que vous pensez avoir été cruellement lésé. »³⁸⁷, il lui apporte ensuite le soutien du peuple américain : « Je crois que mes sentiments représentent ceux de milliers d'autres Américains »³⁸⁸. Un télégramme lui est également envoyé en ce sens par un groupe d'Américains anonymes : « Les citoyens de l'État de Mississippi fondé par des français vous félicite (sic) brave champion de la justice de millions des américains (sic) espèrent que la vérité et Zola triompheront à la fin »³⁸⁹. Cette idée est partagée par de très nombreux correspondants qui souhaitent faire savoir à l'auteur que tout un peuple est derrière eux.

Une Française exilée aux États-Unis prend d'ailleurs la peine de lui envoyer de nombreuses coupures de journaux pour lui montrer le soutien et l'admiration dont il fait l'objet : « Je vous envoie ci-joints des paragraphes que j'ai eu le plaisir de trouver dans une des plus libérales publications le New York « Solidarity » »³⁹⁰. La coupure de journal est effectivement tout acquise à la cause de Zola. Le sentiment de vivre un moment historique en ressort, notamment par des mots comme « L'intérêt universel pour cette affaire », « la nature extraordinaire du cas »³⁹¹. La correspondante a choisi de traduire une partie du texte, sans prévenir d'ailleurs Zola de la troncature. Bien que l'article soit sans contestation possible dreyfusard, la correspondante a exagéré l'enthousiasme du journaliste dans sa traduction : « the spectacle of government putting a man on trial with the resulting effect of thereby putting itself on trial » par « le spectacle du gouvernement accusant un

³⁸⁶ LITTLEFIELD Walter, « Dreyfus and Jean Calas : How the Name of the Toulouse Tradesman Was Rehabilitated by Voltaire », *NYT*, 17 août 1899, p. 8.

The points of resemblance between Calas and Dreyfus are sufficiently apparent, and Emile Zola with the same unselfish zeal for truth and justice that characterized the efforts of Voltaire has undertaken to secure a reversal of judgment in the case of Dreyfus.

³⁸⁷ Lettre d'Henry M. Jewett à Émile Zola datée du 25 janvier 1898 (collection Brigitte Émile-Zola).

Physical courage shown in battles, révolutions, in the fierce enthusiasm by bodily conflict, is as nothing compared to the stand you take in face of a delirium of madness of your own people in defense of a fellowman whom you believe has been cruelly wronged.

³⁸⁸ *Ibid.*

I believe my sentiments represent those of thousands of other Americans.

³⁸⁹ Télégramme de citoyens américains à Émile Zola daté du 12 février 1898 (collection Brigitte Émile-Zola).

³⁹⁰ Lettre de C de Maupassant à Émile Zola datée du 18 avril 1898 (collection Brigitte Émile-Zola).

³⁹¹ Reproduit dans « Lettre de C de Maupassant à Émile Zola datée du 18 avril 1898 (collection Brigitte Émile-Zola) », issu selon la correspondante du *Solidarity*.

The universal interest taken in the case, extraordinary nature of the case.

innocent et se proclamant ainsi le vrai coupable »³⁹², ce qui n'est pas tout à fait juste. Elle aurait en effet dû traduire « le spectacle du gouvernement poursuivant un innocent en justice avec le résultat de se traduire lui-même en justice ». Ceci montre le désir de Madame de Maupassant d'idéaliser le soutien que lui offre le peuple américain. Elle lui réécrit d'ailleurs un peu plus d'un mois après pour lui envoyer une autre coupure du journal « The Reformer », et évoque la tentative de coup d'État du prince Henri d'Orléans. L'article est un poème destiné à Zola écrit par Stanley Young, Il est beaucoup plus idéaliste que la première coupure : « la couronne du martyr, et avec la couronne, la renommée de ceux qui souffrent au nom sacré de la Liberté »³⁹³. La « martyr's crown » est une référence importante à la religion, ce qui contribue à créer un mythe à partir de l'écrivain. En outre, il existe également une idée de postérité dans le mot « fame ». Le poète termine son texte par « Ensuite, le simple nom de Zola racontera son histoire. »³⁹⁴. Le mot « tale » signifie un conte ou une fable, ce qui montre la mythification de l'Affaire dans la pensée américaine.

Que ce soit par la religion ou par l'Histoire, Zola devient une forme de personnage de roman, il se désincarne pour devenir le symbole même de la vérité et de la justice. L'écrivain est idéalisé, du moins chez les Américains qui se préoccupent de littérature, qu'ils soient journalistes, amateurs avertis, ou bien intellectuels français ayant été amenés à déménager en Amérique. Cette affaire se confond assez rapidement avec une œuvre d'imagination : elle rejoint la réalité. En effet, outre la mythification de l'écrivain, les correspondants font référence à sa méthode, se comparant parfois eux-mêmes à des personnages. Quelques hommes d'affaire influents lui demandent également de transcrire son histoire sur les planches. Zola répond à ces différents appels, notamment par l'écriture de *Vérité*, qui relate l'affaire Dreyfus. Le personnage public de justicier et celui de romancier moderne se confondent, dès lors la production fictionnelle est en partie réévaluée.

5 La réévaluation de la production romanesque

L'affaire Dreyfus a eu un grand retentissement dans la réception de Zola en général, cependant la critique littéraire est toujours partagée à propos de son œuvre, des voix dissonantes se

³⁹² *Ibid.*

Le spectacle du gouvernement faisant un procès à un homme avec le résultat d'être soi-même mis en jugement.

³⁹³ Reproduit dans « Lettre de C de Maupassant à Émile Zola datée du 18 avril 1898 (collection Brigitte Émile-Zola) », To Zola (23 fev. 1898), issu de *The Reformer*, 1^{er} mars 1898 N°1 of 2nd Vol.

the martyr's crown, and with the crown, the fame of those whose suffer in the sacred name of Liberty.

³⁹⁴ *Ibid.*

Then also Zola's name its tale shall tell.

font toujours entendre. Depuis le discours de Davidson et l'article de James, le ton n'a pas beaucoup changé, et la prudence qu'observaient les journalistes en 1877 est en 1898 toujours de mise. L'opinion change, bien sûr, mais plutôt lentement. Il existe finalement peu de critiques littéraires de romans de Zola durant le premier semestre 1898, et lorsqu'elles existent, elles ne donnent généralement pas leur opinion sur l'Affaire.

En attendant, des sujets très superficiels sont abordés, mais qui concèdent dans la façon dont ils sont abordés de la notoriété positive à l'écrivain. *The Critic* aborde une affaire rapide concernant des lettres de Zola que George Moore aurait mises aux enchères, et rappelle ainsi brièvement le succès rencontré par l'auteur aux États-Unis : « Le *Daily Chronicle* est surpris et choqué qu'un lot de lettres écrites par M. Émile Zola à M. George Moore se retrouve entre les mains d'Holborn, la célèbre société de librairie »³⁹⁵. Si l'ensemble de l'article est plutôt neutre, il confère cependant une certaine aura à Zola : ses lettres sont jugées suffisamment précieuses pour qu'il soit scandaleux qu'elles se retrouvent entre les mains de collectionneurs. L'évolution de son statut remarquée chez les correspondants américains est ici aussi palpable : l'auteur passera à la postérité. *The Literary World* prend également acte du procès en rappelant que la publication de Paris a ainsi été retardée. La critique est réticente, et la traduction est dite assez médiocre.

The Nation rejoint cet avis en concluant ainsi : « Mais les habitudes d'observation et d'expression ne sont pas une fin en soi ; et le fait est que dans le cas de M. Zola, l'homme s'intéresse à une chose, et son talent s'intéresse à une autre »³⁹⁶. Ici commence à poindre l'idée que le problème principal de la réception du romancier réside dans la dichotomie entre sa théorie et son application : un talent lui est concédé, bien que celui-ci ne soit finalement pas là où il est attendu. Peut-être est-ce encore plus intéressant que les critiques américains n'aient pas spécialement aimé *Paris* : leurs articles montrent qu'ils font preuve d'honnêteté dans leur avis, mais qu'ils commencent néanmoins à respecter l'auteur. Le fait de dénoncer la traduction tout en notant que Zola s'intéresse à une chose mais que son talent est dirigé ailleurs met au jour un malentendu entre la réception américaine et l'auteur, malentendu que les années suivantes tenteront de dissiper. Il s'agit déjà du problème de la traduction considérée de mauvaise qualité, à l'exception du travail de Benjamin Tucker.

Malgré une certaine tiédeur dans la critique des romans contemporains, d'autres textes plus anciens sont relus. *The Literary World*, qui avait proposé en 1892 une critique positive mais pas enthousiaste de *La Débâcle* en écrit de nouveau un compte rendu en juin 1898 : celui-ci est

³⁹⁵ ANONYME, « The Lounger », *The Critic*, New York, XXIX, n°841, 2 avr. 1898, p. 227.

The Daily Chronicle is surprised and shocked that a batch of letters written by M. Emile Zola to Mr. George Moore should find its way into the hands of a well-known Holborn bookselling firm.

³⁹⁶ ANONYME, « Paris », *The Nation*, New York, LXVII, n° 1725, 21 juill. 1898, p. 57.

But habits of observation and expression are not ultimate ; and the point is that in M. Zola's case the man is interested in one thing, and his talent is interested in another.

beaucoup plus élogieux et l'auteur y est montré comme un véritable héros. Zola est présenté comme le dénonciateur des travers de l'armée : « L'intrigue, point de fiction où Zola met le plus d'efforts, traite de la guerre franco-prussienne et de l'échec total des armées françaises sous Napoléon III. Elle est aussi horrible que puissante et balaie devant le lecteur comme un ouragan ; le lecteur est haletant, terrifié, absorbé, incapable de s'arrêter »³⁹⁷. Ainsi, l'aspect « héros de la vérité » développé dans les journaux et l'actualité du XIX^e siècle trouve un écho dans la fiction. Ce sont pourtant ses anciens romans qui sont mieux appréciés après quelques années, souvent en comparaison avec le dernier sorti, considéré comme inférieur : « le livre ne peut pas figurer avec *La Débâcle* parmi les chefs-d'œuvre de son auteur »³⁹⁸, note le journaliste de *The Literary World*. C'est aussi le cas pour *Germinal* et *L'Assommoir*, dont les premières critiques n'étaient pas flatteuses.

Là où l'évolution due à l'affaire Dreyfus est plus évidente, c'est au sujet du *Docteur Pascal*. Nous pouvons voir le changement entre les deux articles écrits par *The Nation*, en 1893 puis en 1899. Le premier article est, comme on s'y attend, assez négatif. En voici une phrase plutôt représentative de l'ensemble ; « En tant qu'histoire, *Le Docteur Pascal* n'est ni attirant ni très intéressant »³⁹⁹. Le second est beaucoup plus positif. Le journaliste va bien sûr expliquer la raison pour laquelle il écrit de nouveau sur un livre déjà traité et qui n'est alors plus du tout une nouveauté : il justifie son choix de roman par la publication récente des *Trois villes* en expliquant le rôle charnière du dernier tome des *Rougon-Macquart*. Il propose en effet une nouvelle analyse du cycle : « Il y a eu de la part des deux premières entités participant à l'inspiration de M. Zola, le barde et le doctrinaire, et elles ont toujours appartenu à des camps philosophiques différents, et ont eu différentes périodes de prédominance »⁴⁰⁰. L'idée selon laquelle chez Zola l'imagination est liée à la science, élément pourtant connu en Amérique depuis 1877 grâce aux travaux de *l'Atlantic Monthly*, est ici parfaitement expliquée et analysée, comme si elle était alors découverte. La trilogie des *Trois Villes* est alors présentée par le journaliste : il s'agit de l'application d'une doctrine à la fois mystique et optimiste, représentative de ce que le public américain apprécie. Le journaliste de *The*

³⁹⁷ ANONYME, « *The Downfall le [sic] Débâcle* » *The Literary World*, Boston, XXIX, n° 12, 11 juin 1898, p. 179.

The story, which is Zola's supreme effort of fiction, treats, of the Franco-Prussian war and the total failure of the French armies under Napoleon III. It is as ghastly as it is powerful, and sweeps the reader before it like a hurricane, gasping, terrified, absorbed, unable to stop.

³⁹⁸ ANONYME, « *Le Docteur Pascal* », *The Literary World*, Boston, XXIV, n° 16, 12 août 1893, p. 253.
the book cannot rank with 'La Débâcle' among its author's masterpieces.

³⁹⁹ ANONYME, « *Le Docteur Pascal* », *The Nation*, New York, LVII, n° 1464, 20 juil. 1893, p. 54.
As a story 'Le Docteur Pascal' is neither attractive nor very interesting.

⁴⁰⁰ ANONYME, « *Doctor Pascal* », *The Nation*, New York, LXVIII, n° 1751, 19 janv. 1899, p. 53.

There have been from the first two persons in the unity of M. Zola's inspiration, the bard and the doctrinaire, and they have belonged always to different philosophical camps, and had different periods of prédominance.

Nation ose un parallèle avec un philosophe anglais qui a écrit sur la religion : « “La sagesse de Dieu a donné une méthode pour interpréter le cours des choses au profit de la bonté, et les éminents penseurs n'en perdent pas l'idée”, écrivait Sir Thomas Browne au XVIIe siècle ; et M. Zola au dix-neuvième n'a pas d'autre message à transmettre, et malgré son défilé de positivisme, n'a pas de pouvoirs à offrir au-delà de la simple foi qui est en lui »⁴⁰¹. Ici, encore une fois, le côté immoral de Zola est contredit, en faveur d'un côté imaginaire et mystique qui l'éloigne petit à petit de ses théories scientifiques.

6 La postérité littéraire de l'affaire Dreyfus : porosité entre réalité et fiction

Au niveau du grand public et des correspondants américains en général, les opinions sont moins mesurées. Annie Nathan Meyer, dont il a déjà été question plus haut, souhaite expliquer par son hérité les raisons pour lesquelles elle soutient Zola dans l'affaire Dreyfus : « mon cœur est ravi de ce que vous avez fait parce que je suis une Juive mais d'abord parce que je suis Anglo-Saxonne dans mes croyances et mes idéaux »⁴⁰². Pour elle, c'est la nature même de l'anglo-saxon, ses valeurs et ses idéaux, qui déclenchent son besoin d'écrire. Elle fait appel à la méthode d'écriture de l'écrivain en référence à l'hérité pour s'exprimer, ce qui montre, au-delà de son soutien à l'homme, son admiration pour le romancier.

Zola reçoit aussi des lettres d'illuminés. L'une d'elle est intéressante car elle fait appel à un aspect de la méthode zolienne : l'hérité. Une correspondante tente de convaincre l'auteur d'une incroyable ascendance dans le but de lui demander de l'argent. Mademoiselle Louisa Druhm lui écrit une longue lettre de San Francisco dans laquelle elle veut lui faire une révélation. Cependant, il est très important pour elle de lui parler d'abord de son arbre généalogique et de sa vie, ce qui pourrait se résumer à son hérité et son milieu : « Je dois d'abord vous donner une partie de mon histoire familiale. Avant la révolution, mon grand-père était le comte Johan Bitseh de France, peut-être avez-vous entendu parler de sa conduite d'il y a 18 ans »⁴⁰³. La révélation arrive ensuite : la cruauté de son beau-père s'explique par ce que lui a révélé l'esprit de Marie-Antoinette en songe. Le

⁴⁰¹ *Ibid.*, pp. 53-4.

“The wisdom of God hath methodized the course of things unto the advantage of goodness, and thinking considerators overlook not the tract thereof”, wrote Sir Thomas Browne in the seventeenth century ; and M. Zola in the nineteenth has no other message to deliver, and in spite of his parade of positivism, has no credentials to offer beyond the simple faith that is in him.

⁴⁰² *Ibid.*

my heart thrills at what you have done because I am a jewess but first because I am Anglo-Saxon in my beliefs and ideals.

⁴⁰³ Lettre de Louisa Druhm à Émile Zola datée du 20 septembre 1898 (collection Brigitte Émile-Zola).

First I must give you some of my family History. My Grandfather was Count Johan Bitseh of France before revolution time, maybe you know about his conduct, 18 years ago.

grand-père de la correspondante n'est autre que le dauphin Louis XVII, raison pour laquelle son beau-père l'a toujours détestée. Il serait jaloux d'elle. Après cette histoire pour le moins romanesque, elle lui demande s'il connaît quelqu'un qui pourrait lui acheter une broche dont elle pense qu'elle vaut un peu d'argent, peut-être parce qu'elle appartenait à la famille royale. Elle lui explique qu'il s'agirait pour elle d'une réparation : « cela me donnerait l'impression que le passé de mes ancêtres est oublié et pardonné »⁴⁰⁴. Bien que la correspondante ne fasse malheureusement pas de référence à la « faille héréditaire » d'Adélaïde Fouque, son histoire lui ressemble pourtant beaucoup. Elle s'attend à ce que Zola l'aide à se faire justice comme il a aidé Dreyfus, en espérant que son incroyable ancêtre puisse le convaincre.

L'auteur est ici sollicité pour de l'argent : son succès ne peut selon ses correspondants que lui en rapporter. Nonobstant les frais très importants liés aux procès, il est vrai que son œuvre et les romans ou poèmes liés à l'affaire Dreyfus sont voués à être de véritables réussites financières. Certains lui demandent simplement un article ou bien de venir faire une visite, comme Monsieur Cruzot Comesson : « honneur de vous entendre, et que vous me fassiez l'honneur de me communiquer les conditions sous lesquelles cet honneur nous serait permise (sic) »⁴⁰⁵. Dans le reste de la lettre, le professeur lui rappelle également leur entrevue sur le sol français et lui demande un texte pour *The Independent*.

La plus notable de ces demandes est celle d'Edmund Gerson, directeur de l'agence le Trans-Oceanic General Theatrical and Musical Exchange. Il s'agit d'un contact régulier de Zola aux États-Unis. Il n'existe à cette époque pas encore de textes internationaux régissant le copyright, et T. B. Peterson and Brothers publie des traductions sans payer l'auteur. Gerson s'offre pour régler ce problème, ce qui est attesté dans l'introduction de la correspondance de Zola : « Dans deux lettres du 14 avril et du 6 juillet 1881, Gerson lui affirma qu'il mettrait ordre à cette situation lors de la parution de son prochain roman (coll. Le Blond Zola). Il se rendit aux États-Unis, et écrivit à Zola, de New York, le 17 novembre et le 20 décembre (*ibid.*) »⁴⁰⁶. Les deux hommes passent alors un accord d'un an renouvelable pour que Gerson soit l'agent officiel de Zola : « Je vous envoie mon autorisation sur papier timbré. Je ne l'ai fait valable que pour un an, pensant que ce laps de temps suffira pour nous renseigner tous deux sur son efficacité. Dans le cas où l'affaire marcherait, il est

⁴⁰⁴ *Ibid.*

it would make me feel as if the past on my Grandfathers side forgotten and forgiven.

⁴⁰⁵ Lettre de A. Cruzot Comesson à Émile Zola datée du 31 mars 1898 (collection Brigitte Émile-Zola).

⁴⁰⁶ ZOLA Émile, *Correspondance*, éditée sous la direction de B. H. Bakker, Tome IV, juin 1880 décembre 1883, éditrice associée : Colette Becker, conseiller littéraire : Henri Mitterand, Éditeurs adjoints de ce volume : Dorothy E. Speirs et John A. Walker, Presses de l'université de Montréal, éditions du CNRS, Montréal-Paris, 1983, p. 231.

bien entendu que je renouvellerais cette autorisation avec le plus grand plaisir »⁴⁰⁷.

Il semble cependant que le contrat n'ait pas été renouvelé. En effet, dans *Lettres retrouvées*,⁴⁰⁸ Owen Morgan et Dorothy E. Speirs publient une lettre de 1882, où Zola écrit à Edmund Gerson à propos d'un accord sur les traductions : « Ne voyant rien venir, j'ai dû vendre tous les droits de traduction sur mon prochain roman, *Pot-Bouille*, pour ne pas tout perdre, comme cela m'est arrivé avec *L'Assommoir* et *Nana* »⁴⁰⁹. La relation entre les deux hommes s'étiole un peu ensuite, sans vraiment se rompre. Gerson réécrit à Zola en 1886 pour évoquer avec lui les droits de *Germinal*⁴¹⁰.

La lettre écrite le 23 février 1898 démontre que le lien d'affaire est resté suffisamment solide pour que Gerson propose un nouveau contrat à l'écrivain français. Dans cette lettre, l'Américain proposait à Zola de venir faire une série de conférences pour 100 000 francs, ce que l'auteur a manifestement refusé. Il écrit en effet à Fasquelle qui avait dû lui transmettre la lettre, pour lui dire ceci : « Mon cher Ami, je vous remercie de m'avoir communiqué les propositions qu'on me fait d'Amérique, par votre intermédiaire. Comme vous, je n'ai qu'une confiance limitée en Gerson et en Meyer. [...] Si ce n'est déjà fait, je vous prie de répondre, en mon nom, qu'il m'est actuellement impossible d'accepter »⁴¹¹.

Gerson le relance cependant le 28 juin 1899, donc avant le procès de Rennes, pour lui demander d'écrire une pièce sur l'affaire Dreyfus : « Je serai très heureux de faire l'affaire suivante avec vous pour un drame en 4 ou 5 actes sur l'affaire Dreyfus -pas trop militaire, rôle très puissant pour femmes -. Je payerai 10 000 frs pour le droit aux États-Unis et Canada. 5000 frs comptant et 5000 frs à la livraison le ou vers le 15 octobre 1899. Ne pas faire imprimer la pièce pour 5 ans »⁴¹². Zola a-t-il accepté ? C'est ce qu'on pourrait croire en lisant la missive de Rothschild, envoyée quelques jours plus tard : « Comme correspondant du *Dramatic Times* de New York je vous serai

⁴⁰⁷ ZOLA Émile, « Lettre d'Émile Zola à Edmund Gerson datée du 18 décembre 1882 », *Correspondance*, op. cit., p. 354.

⁴⁰⁸ ZOLA Émile, *Correspondance XI : Lettres retrouvées*, Presses de l'université de Montréal, Montréal, 2010, publié sur openEdition Books le 23 janvier 2018, lien disponible sur : <https://books.openedition.org/pum/7503>, consulté le 17/09/2018.

⁴⁰⁹ Lettre de Zola à Edmund Gerson datée du 3 janvier 1882, in ZOLA Émile, *Correspondance XI : Lettres retrouvées*, op. cit., lien disponible sur <https://books.openedition.org/pum/7535?lang=fr#ftn2>, consulté le 17/09/2018.

⁴¹⁰ Inclus dans la note afférente à la lettre d'Émile Zola à Thomas Johnson datée du 25 février 1886, in ZOLA Émile, *Correspondance*, éditée sous la direction de B. H. Bakker, Tome V, 1884-1886, éditrice associée : Colette Becker, conseiller littéraire : Henri Mitterand, Éditeurs adjoints de ce volume : Owen Morgan et Alain Pagès, Presses de l'université de Montréal, éditions du CNRS, Montréal-Paris, 1985, p. 372.

⁴¹¹ Lettre de Zola à Eugène Fasquelle datée du 21 août 1898, in ZOLA Émile, *Correspondance*, éditée sous la direction de B. H. Bakker, Tome VIX, octobre 1897-septembre 1899, conseiller littéraire : Henri Mitterand, Éditeurs associés de ce volume : Owen Morgan et Alain Pagès, Presses de l'université de Montréal, éditions du CNRS, Montréal-Paris, 1993, p. 273.

⁴¹² Lettre d'Edmund Gerson à Émile Zola datée du 26 juin 1899 (collection Brigitte Émile-Zola).

mille fois obligé de me faire part de l'importance qu'il faut attacher à la note ci-incluse "hellatu 29 juin" »⁴¹³. Le correspondant joint une coupure de journal dans laquelle il est stipulé qu'un accord a été passé entre Gerson et Zola : « Il a déjà envoyé 20.000 dollars à M. Zola, comme première somme destinée à rendre l'engagement définitif, et M. Zola a répondu qu'il allait commencer dans quinze jours à travailler à cette pièce »⁴¹⁴. Ce ne serait pas étonnant en soi qu'un journal américain relate une fausse information dans ses colonnes, Zola a d'ailleurs reçu des demandes de démenti par l'un de ses collaborateurs qui avait vu dans un journal un autre se vanter d'avoir passé le même contrat que lui avec l'auteur. L'information vient d'un homme avec qui l'auteur entretient des liens commerciaux depuis au moins 17 ans, mais en qui il n'a pas confiance, ainsi qu'il le dit à Fasquelle. Le peu de temps passé entre l'envoi de la lettre et la publication de l'article laisserait à penser que Gerson a pu anticiper une réponse positive de la part de Zola, d'autant plus qu'il indique être à New York quand il écrit. Nous remarquons que le prix proposé dans la lettre a doublé dans l'article : peut-être cela est-il dû à une négociation. En outre, chose assez surprenante, le correspondant qui demande quelle valeur il faut donner à l'information a exactement le même nom que celui qui devait verser les arrhes à Zola. Pourtant, *le New York Times*, *The Nation*, *The Critic* ou encore *The Literary World* n'en font pas mention. Cela ne prouve pas que le drame n'a pas été joué, mais il semble cependant que la méfiance de Zola et sa situation compliquée à l'époque l'aient conduit à refuser cette offre.

Cependant, si une pièce de Zola sur l'Affaire n'a probablement pas été jouée, celle-ci a inspiré de nombreux Américains en terme de poésie et de roman. Herman Berustein lui envoie en effet un long poème composé de seize quatrains, intitulé « martyr Dreyfus »⁴¹⁵. Il y raconte en vers de façon très symbolique et épique l'histoire de Dreyfus à l'île du Diable, prisonnier au milieu de l'océan : « L'océan montre sa fureur rageusement ». Celui-ci attend l'aide de la « France des lumières ». Sa façon de présenter les choses peut rappeler *L'Odyssée* d'Homère, lorsqu'Ulysse est emprisonné chez Calypso et souhaite retourner chez lui. Ses ennemis sont à plusieurs reprises comparés à des serpents : « les serpents de l'humanité », et il est bien expliqué que même ses amis

⁴¹³ Lettre d'Alfred Rothschild à Émile Zola datée du 29 juin 1899 (collection Brigitte Émile-Zola).

⁴¹⁴ « Un drame de M. Zola », *Hellatu*, 29 juin 1899, cité dans Lettre d'Alfred Rothschild à Émile Zola datée du 29 juin 1899 (collection Brigitte Émile-Zola).

⁴¹⁵ Lettre d'Herman Berustein à Émile Zola datée du 21 janvier 1898, (collection Brigitte Émile-Zola).

The ocean is furiously raging
 France the enlightened
 humanitys serpent
 their poisonous bite
 guiltless hands tightened in chains
 The sunbeams, he sees now, are burning /The bandage off Justices' eye

refusent de l'aider ou de lui faire confiance. La justice instille le poison « leur morsure venimeuse », rappelant le sort réservé aux compagnons d'Ulysse par Circé. Les figures d'exagération sont récurrentes, comme celle des « mains innocentes enchaînées durement ». Lorsque Zola entre en scène, il est comparé au soleil qui brûle le bandeau placé sur les yeux de la justice : « Les rayons du soleil, il le voit maintenant, brûlent / Le bandage de l'œil de la Justice ». Le poète oppose assez régulièrement la lumière et l'obscurité, et s'inspire du côté épique de Zola pour décrire la réalité sous des formes symboliques. Sans que cela puisse rappeler directement le style du poète, puisque celui-ci écrit plutôt en prose, le rapprochement avec l'épique est représentatif de l'idéalisme que l'auteur met en œuvre dans le cycle des Évangiles. Louis Gerval envoie également un poème en vers, écrit en français, cette fois, dans lequel il s'indigne contre l'injustice infligée à Dreyfus. Il s'agit d'un chant supposé refléter l'opinion des cow-boys de l'Ouest américain. La dominante est révolutionnaire : « Les peuples Sont las de Souffrir / Les mères lasses de gémir / Et du Canon il est temps d'en finir »⁴¹⁶. D'autres Américains ont également composé des poèmes pour Zola : dans l'ensemble ils soulignent son rôle de héros.

L'un d'eux, Charles Théodore Murray, a composé non pas une poésie, mais un roman entier. Celui-ci s'appelle « Mademoiselle Fourchette ». Il explique longuement la genèse de ce roman. Ici se confondent de nouveau l'admiration pour Zola et la recherche de son modèle. Nous remarquons que c'est parce que le destinataire était présent à Paris pendant l'affaire Dreyfus qu'il a composé le roman :

J'étais à Paris pendant l'affaire Dreyfus, assistant dégoûté aux débats et les émeutes* attendant votre cas devant la cour au palais ; j'ai lu votre courageux article « J'accuse » et tous les détails, de jour en jour dans L'Aurore ; j'ai même vous vu une fois* dans la foule frénétique qui cherché* la vie de l'homme qu'osé* parler pour la liberté. Alors je pensé* beaucoup des grands écrivains de la France de jadis, comme Voltaire et Rousseau, et les essais d'émigrés chassé* de temps en temps par l'intolérance du peuple français. Et mon cœur d'American* bat sonnent* en sympathie pour le premier écrivain de la France d'aujourd'hui, et avec profonde tristesse pour un peuple s'appelant libre sous le jour d'un gouvernement clerico-militaire*.

C'est pourquoi « Mlle Fourchette » monsieur. C'est ma petite voix élevé* d'outre mer pour la liberté- la liberté, qui est le dernier héritage du monde entier.⁴¹⁷

Ainsi, l'affaire Dreyfus aura-t-elle largement inspiré les Américains en terme de littérature, que ce soit sous forme de poésie ou de roman. Elle a aussi aidé à promouvoir la méthode de Zola, dont les correspondants se servent.

La mort de Zola fait ressortir l'importance de son combat pour la justice et complète ainsi

⁴¹⁶ Lettre de Louis Gerval à Émile Zola datée du 1er mars 1898 (collection Brigitte Émile-Zola).

⁴¹⁷ Lettre de Charles Théodore Murray à Émile Zola datée du 20 mars 1902 (collection Brigitte Émile-Zola).

Note : les (sic) ont été remplacés par des astérisques pour ne pas gêner la lecture.

l'image de son personnage.

7 La mort de Zola : la mise en valeur de l'affaire Dreyfus

Salvan a étudié cet événement dans la postérité de l'auteur à travers quatre articles majeurs, et en a conclu : « Une caractéristique générale est à noter tout d'abord, à savoir la tendance des critiques à séparer l'affaire Dreyfus de l'œuvre de Zola. Par ailleurs, nous observons un air de jugement définitif qui est commun aux quatre articles »⁴¹⁸. Salvan a sélectionné ces derniers pour étayer sa réflexion, étant donné la quantité importante de textes publiés lors de la mort de Zola. Il s'agit des articles de James, d'Howells et de Thurston, ainsi que de celui d'un anonyme dans *The Dial*. Les textes font généralement état du courage de l'auteur face à l'erreur judiciaire, même si cette vertu est peut-être moins mise en évidence chez Howells et James, qui se focalisent plus sur le littéraire.

L'affaire Dreyfus est évoquée pour souligner l'action de Zola en faveur de la vérité et de la justice mais elle apparaît surtout en filigrane. Chez Howells, le paragraphe qui en traite est effectivement largement isolé du reste. Dans l'article de James, il s'agit surtout du prétexte pour raconter une entrevue à Londres : le texte ayant été écrit plus d'un an après la mort de l'auteur, il est probable que le journaliste ait voulu se démarquer en montrant son recul. Les deux autres articles, cependant, cherchent plus à rétablir la vérité. Ils font la remarque que si Zola était mort dix ou quinze ans auparavant, ils n'auraient probablement pas fait les mêmes commentaires sur sa carrière.

Thurston insiste sur le fait que l'auteur était alors incompris, et termine en expliquant non seulement son rôle littéraire mais aussi politique. Il évoque les principaux essais de l'auteur pour démontrer que ces écrits ne révélaient pas l'essence de son écriture : « La théorie d'un artiste sur ses propres processus créatifs n'a jamais beaucoup d'intérêt ni de valeur ; à long terme le monde se soucie pas non plus de la méthode ou de la technique imaginée mais des choses mémorables qui ont été faites »⁴¹⁹. La méthode, apparue dès les premières années de la réception de Zola, celle qui a déclenché les réactions concernant la morale, est finalement laissée de côté comme une fausse piste. Loin d'être du mépris pour l'auteur, cette négation de ses écrits théoriques est supposée le valoriser : « Et Émile Zola qui n'était pas le moindre d'entre eux – avec son tempérament de poète épique, - son ambition de sociologue littéraire, est en fait un artiste panoramique cyclopéen »⁴²⁰. Bien que le lien

⁴¹⁸ SALVAN Albert J., *Zola aux États-Unis*, op. cit., p. 108.

⁴¹⁹ THURSTON Harry Peck, « Emile Zola », *The Bookman*, v. 15, nov. 1902, p. 233.

An artist's theory of his own creative processes is never of much interest or worth ; nor in the long run does the world care much about the fancied method or technique through which memorable things are done.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 240.

établi entre la personne et le romancier soit encore difficilement perceptible, il est tout de même abordé. L'article conduit à l'idée qu'il faudrait peut-être relire l'auteur en faisant abstraction de sa méthode. Si celle-ci avait convaincu dans un premier temps, son application a donné lieu à de nombreuses controverses. Selon l'article, Zola serait connu pour son mouvement naturaliste, mais ne l'aurait pas véritablement appliqué. Le nom du naturalisme est finalement resté imprégné de l'aspect supposé vulgaire et du déterminisme si décriés chez les Américains, alors qu'en parallèle celui de Zola a grandi et s'en est détaché. En ce qui concerne Dreyfus, il n'est jamais nommé. Le rôle de l'écrivain dans cette Affaire est plutôt inhérent à l'analyse elle-même. Thurston conclut en effet : « Quelle que soit la place de la France parmi les forces politiques du monde, ses fils continuent d'entretenir la brillante flamme du génie »⁴²¹. Nous sentons ici la volonté de voir dans la défense de Dreyfus une nouvelle clef de lecture.

Son rôle social est également mis en valeur par le *New York Times*, qui souligne également le malentendu qui a perduré. Il fait ensuite une remarque qui rappelle les liens entre l'auteur et une image idéalisée de l'American dream : « Il était patient et viril sous le fardeau douloureux de l'extrême pauvreté et il est à présent modeste dans la prospérité »⁴²². Le journal *The Dial* a cependant lié en partie le travail de romancier de Zola et son rôle de justicier. Sa prise de position dans l'affaire Dreyfus ferait partie des éléments qui ont conduit à une relecture des romans : « Ce n'est pas seulement son sacrifice dévoué à la cause de la vérité et de la justice, comme l'a montré la célèbre affaire d'il y a quelques années, qui a attiré l'attention sur des aspects de son caractère, mais aussi ses réalisations très superficiellement analysées auparavant »⁴²³. Il est assez étonnant de constater que Dreyfus n'est pas directement nommé. Bien que l'homme et le romancier soient encore différenciés à ce moment, nous sentons la volonté d'un nouveau départ qui permettrait de les réunir.

Les articles ont la volonté de dresser un bilan de la vie de Zola tout en marquant un nouveau départ dans sa réception. Les journalistes marquent souvent une certaine humilité concernant leurs opinions antérieures : maintenant que l'auteur est mort, il est vraiment possible de le comprendre et il faut le relire.

And not the least among them was Emile Zola-in temperament an epic poet, - in ambition a literary sociologist, in fact a Cyclopean panoramic artist.

⁴²¹ *Ibid.*

Whatever France has come to be among the political forces of the world, her sons still keep the flame of genius brilliantly aglow.

⁴²² ANONYME, « Émile Zola », *NYT*, 30 sept. 1902, p. 8.

He was patient and manly under the sore burden of extreme poverty and modest in prosperity.

⁴²³ ANONYME, « Emile Zola », *The Dial*, Chicago, XXXIII 16 oct. 1902, p. 231.

It is not merely his self-sacrificing devotion to the cause of truth and justice, as displayed in the celebrated *affaire* of a few years ago, that has attracted attention to aspects of his character but dimly realized before.

Ainsi, les clichés identifiés dans le premier chapitre ont créé des éléments d'entrée dans l'analyse littéraire de Zola. Au début de sa réception américaine et jusque dans les années 1885 à 1890, sa méthode était peu analysée et peu comprise, et les critiques étaient souvent assez simples et s'attardant surtout sur des problèmes moraux.

L'image que les Américains se faisaient de l'homme a eu une influence importante sur le caractère social à l'analyse de ses écrits, en particulier après 1886. Peu à peu, les critiques ont accepté de prendre en compte sa défense de son propre art pour considérer que les « documents humains » produits étaient utiles à l'humanité. Le discours du professeur Davidson ainsi que l'article de Sir Edwin Arnold sont pour beaucoup dans la minimisation du problème de morale et la mise en valeur des buts sociaux. Les critiques ne sont pas unanimes pour autant, et des voix discordantes se font toujours entendre, en particulier dans des périodiques conservateurs. L'idée que les *Rougon-Macquart* sont des écrits moraux peine tout de même à faire son chemin. Pourtant, c'est aussi grâce à ce moment où Zola donne l'image d'un réformateur social que les critiques acceptent de se pencher un peu plus sur ses écrits fictionnels, et d'y confronter la théorie. Ce qui ressort de l'analyse en filigrane, c'est souvent la part importante liée à l'imagination.

L'affaire Dreyfus a permis à l'opinion publique de se ranger du côté de Zola. Plusieurs raisons ont conduit les Américains à être d'abord révisionnistes puis, très rapidement, dreyfusards. Leur histoire particulière et la victoire contre l'esclavagisme a pu jouer en faveur de Dreyfus, accusé pour des raisons xénophobes. En outre, le scandale se passe dans un pays avec lequel les États-Unis ont intérêt à prendre des distances pour acquérir une totale indépendance. C'est notamment ce qui leur a permis de magnifier leur propre système au détriment de la justice française. D'un auteur dont les critiques se méfiaient, Zola devient quelqu'un en qui le peuple américain a confiance ; c'est par exemple ce qui ressort de sa correspondance, et en particulier de l'invitation à l'université de la part de Comesson. Leur prise de position a eu des répercussions non seulement sur la création littéraire avec de nombreux textes à la gloire de Zola mais aussi sur la lecture des œuvres de l'auteur français. Celle-ci a été probablement plus efficace. Une nouvelle vision plus bienveillante a permis de dépasser les thèmes moraux et sociaux. C'est ainsi que l'idée d'une écriture plus imaginative et épique a pu germer.

Ce problème de morale est aussi lié à l'information partielle à laquelle ils ont été confrontés. Les premiers romans à avoir traversé l'Atlantique sont empreints d'une philosophie déterministe qui déplaît de fait aux idéalistes et aux tenants de l'« American Dream ». Gervaise n'a aucune chance de transcender ses atavismes, comme Hélène ou Nana. En outre, Gervaise tente vraiment de lutter

pour avoir une vie meilleure, et l'injustice qu'elle subit choque les Américains. Cependant, un seul cas de victoire face au déterminisme permet d'avoir un espoir, et de reconnaître la responsabilité de l'individu face à son destin. C'est le cas dans *Le Rêve* par exemple, qui a été publié bien plus tard, et dont la répercussion a été importante. L'Affaire Dreyfus montre que Zola ne se soumet pas aux règles qui lui ont été imposées et demande justice : cela permet aux Américains de minimiser ce déterminisme qu'ils abhorrent, et de relire les romans de l'auteur en leur donnant une nouvelle interprétation.

Chapitre 3 Réception littéraire de Zola : une adhésion difficile

La réception littéraire de Zola aux États-Unis a eu lieu avec un certain décalage, après les divers scandales français. La découverte de la méthode a donc été antérieure à celle de sa mise en œuvre. Les Américains se trouvent de fait influencés par la réception en France et en Angleterre, deux pays avec lesquels ils entretiennent à ce moment des rapports assez ambivalents. Des journaux comme le *New York Times* et même *The Critic* reproduisent parfois directement un article écrit dans un journal anglais. C'est en particulier le cas lors de la réception de *L'Assommoir* : il est alors facile de ressentir la prudence que mettent les journalistes à donner une opinion. Devant l'ampleur du conflit en France, ils ne savent pas prendre position. Sur *Nana* et *Pot-Bouille*, ils suivent globalement l'opinion européenne, et condamnent fermement les romans. Dans la majorité des articles, l'analyse est pauvre : il s'agit souvent plus de doxa que de logos. L'étude littéraire en est souvent rendue à n'occuper qu'un tiers de la composition, le reste étant voué à des considérations politiques ou morales, avec souvent de longues introductions et conclusions qui sont toutes deux teintées de prudence : les rédacteurs ont à cœur de montrer qu'ils condamnent ce type d'écrits jugé dangereux.

Cependant, en parallèle, les premiers tomes des *Rougon-Macquart* sont traduits les uns après les autres. De plus en plus, les dates de parution en France et en Amérique se synchronisent. La parole semble alors se libérer, quelques critiques osent exprimer des opinions positives, et proposent ainsi une analyse plus littéraire. La confrontation entre théorie et pratique laisse les Américains dubitatifs. Souvent, ils relèvent les écarts en aboutissant à la condamnation de l'œuvre et sans chercher à entrer dans une étude plus approfondie. À notre sens, les romans publiés en France entre *Pot-Bouille* et *La Terre*, à savoir *Pot-Bouille*, *Au Bonheur des Dames*, *La Joie de vivre* et *L'Œuvre* sont généralement analysés de façon assez superficielle, se calquant sur le ressenti européen. Les romans publiés avant, à l'exception de *L'Assommoir*, ne sont pas perçus à travers un prisme européen. Ce ne sont pas des nouveautés et les journalistes semblent se sentir plus libres de les analyser littérairement. Ils contribuent largement à donner une image de savant à Zola, car c'est à cette occasion que les critiques vont dresser des parallèles avec des mythes littéraires et antiques. *Le Rêve* marque un tournant dans la réception de l'auteur. Si les critiques sont à peu près unanimes de part et d'autre de l'Atlantique, le roman surprend beaucoup en Amérique. Les journalistes littéraires ne parviennent pas à établir de lien entre ce qui a été écrit auparavant et ce roman. Au moment de la parution de *La Bête humaine*, un article beaucoup plus intéressant est proposé par Sir Edwin Arnold, un journaliste connu de ses contemporains. Il intitule son travail « The Best Book of

the Year »⁴²⁴. Dans ce long texte, le journaliste propose une analyse littéraire fine et quasi complète dans laquelle il aborde notamment les problèmes de compréhension que pose la traduction. Il rattache directement l'hérédité et les milieux comme éléments fondamentaux de construction du texte zolien et propose une étude des personnages assez poussée.

À la suite de sa publication, *The Critic*, du moins sa version quotidienne, changera totalement de ton dans ses comptes rendus, et *The Literary World* sera aussi plus modéré d'une façon générale. Les Américains commencent réellement à prendre leur indépendance vis-à-vis de la réception européenne lors de la publication de *La Débâcle*. En France, le roman est plutôt bien reçu au début, mais très vite la droite réactionnaire s'oppose à ce récit : « Mais on ne lui pardonnait pas, à droite, d'avoir démystifié l'opinion sur la prétendue infaillibilité des chefs d'armée, [...], d'avoir, en bref, déchiré une des images d'Épinal les plus chères à la tradition du chauvinisme depuis le début du XIXe siècle »⁴²⁵. Cette opinion ne sera reprise que dans l'édition hebdomadaire de *The Critic*. La majorité des autres périodiques, que ce soit *The Nation*, *Book News*, *Harper's Monthly*, ou l'édition quotidienne de *The Critic* seront positifs. Du côté français, les anciens combattants se plaisent à relever les incohérences, ce qui est généralement relayé par le *New York Times*, journal qui fourmille de ce type d'informations. Pour exemple, un de ses critiques s'amuse du fait que Zola ait mis du « fard » à l'Empereur : « L'empereur, cependant, étant d'un tempérament lymphatique, était naturellement pâle, et les événements qui se passaient autour de lui à Sedan, couplés à sa maladie, n'étaient pas prompts à apporter à ses joues cette fraîcheur apparemment juvénile sur laquelle M. Zola met l'accent, probablement pour donner un certain effet »⁴²⁶. Cependant, en globalité, les Américains s'éloignent ici de l'influence française, du moins dans leur jugement.

424

ARNOLD Sir Edwin, « The Best Book of the Year », *The North American Review*, Boston, CLIV, n° 422, janv. 1892, pp. 85-93.

⁴²⁵ *LBH*, t. V, p. 1461.

⁴²⁶ ANONYME, « Zola's Troube from Realism. Many Persons Challenge the Truth of His Sedan Pictures », *NYT*, 18 sept. 1892, p. 11.

The Emperor, however, being of a lymphatic temperament, was naturally pale, and the events which were happening around him at Sedan, coupled with his illness, were not calculated to bring to his cheeks that apparently juvenile freshness on which M. Zola felt rather inclined to lay stress, probably for the sake of effect.

Aux États-Unis, les critiques voient dans le naturalisme d'autres esthétiques, comme l'épique et le romantisme. Si de nombreuses études allaient déjà dans ce sens depuis *L'Assommoir*, ce qui est aussi vrai en France, c'est surtout quand *La Débâcle* paraît que les journalistes emploient les mots « epic » et « romantic ». D'une certaine façon, cela se comprend : le lecteur est arrivé presque à la fin des *Rougon-Macquart*, il ne reste plus que le tome de conclusion à venir. Alors, il peut constater la grande variété des sujets abordés et la représentativité des personnages. Bien que le roman n'ait pas vocation à l'universalité, car « les critères du beau ont été perdus en même temps que l'aspiration à l'universalité ; les œuvres ne sauraient plus être saisies que dans un contexte et comprises par rapport à ce contexte »⁴²⁷, les personnages permettent de déterminer un milieu ainsi que la façon de penser associée, ils ont donc un aspect symbolique fort. En suivant le destin d'une famille sous le Second Empire, Zola a voulu peindre toute une société. Les critiques américains commencent à en avoir conscience, et à mieux comprendre ses buts.

Le cycle des *Trois Villes* a fait débat, mais bien que les opinions divergent, la plupart des articles sont longs et présentent de sérieux arguments. Le problème principal réside dans le thème du cycle : il s'agit d'une critique de la religion qui amènera aux *Évangiles*. D'une façon générale, ce cycle est mis en perspective avec les *Rougon-Macquart* : Zola commence à être connu pour un ensemble d'œuvres. Les journalistes se sont même parfois servis de la critique d'un tome de cette trilogie pour dire du bien d'autres romans de Zola : « Mais Zola a écrit quelques passages puissants à d'autres moments ; le conflit des grévistes et de troupes dans *Germinal*, la mort du vieil homme dans *La Terre*, l'épisode Weiss dans *La Débâcle* sont des exemples qui reviennent instantanément en mémoire »⁴²⁸. *Rome* fait globalement exception : les Américains ont apprécié la romance entre Benedetta et Dario. Mais *Paris* prête à discussion, du fait de ses visées politiques. Les critiques y voient parfois une apologie de l'anarchisme. Le cycle des *Évangiles* est quant à lui mieux reçu, bien qu'il soit assez peu discuté. *The Literary World* y consacre cependant des articles élogieux. C'est plutôt l'affaire Dreyfus qui intéresse le public américain pendant cette période, ce qui éclipse un peu les romans de Zola.

En outre, il ne faut pas omettre le contexte historique où le centre de gravité culturel et littéraire passe de Boston à New York : les avis de *The Nation* s'opposent ainsi régulièrement à ceux de *The Literary World*. Le premier est plutôt ouvert à la méthode de Zola et à la science dans la littérature, tandis que le second préfère les œuvres où l'imagination prévaut.

Dans l'ensemble, la réception littéraire est toujours influencée par ce qui se passe en France,

⁴²⁷ THOREL-CAILLETEAU Sylvie, *Zola*, collection mémoire de la critique, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 1998, p. 7.

⁴²⁸ ANONYME, « Two Novels », *The Nation*, New York, LIX, n° 1523, 6 sept. 1894, p. 182.

But Zola has written some powerful passages in others days ; the conflict of strikers and troops in 'Germinal', the doing to death of the old man in 'La Terre', the Weiss episode in 'La Débâcle' are examples that instantly recur to the memory.

et suit les tendances, en s'opposant où en coopérant. La découverte de l'épicité dans les romans de Zola est cependant largement antérieure en France. La nouveauté et la modernité sont peu à peu associées au naturalisme, bien que la réception des écrits de Zola se retrouve parasitée par des considérations politiques ou morales, jusque dans le littéraire.

Pour suivre ces tendances, nous axerons d'abord notre réflexion sur les personnages. Il sera parfois intéressant de se pencher sur la réception littéraire française, bien que sa pertinence soit partielle au regard du propos que nous développons. Ce sera également l'occasion de faire le point sur l'évolution globale de l'opinion américaine, en évoquant aussi les introductions d'articles, qui donnent souvent le ton. Cette partie suivra un ordre semi chronologique, l'évolution étant linéaire sauf en ce qui concerne les premiers *Rougon-Macquart* et les œuvres de jeunesse, qui ont eu une réception à part. Ensuite, il s'agira d'analyser la réception de la méthode zolienne, à travers la perception de l'héritage et des milieux.

I Les personnages : de l'incompréhension à l'idéal de grandeur

Zola, nous l'avons vu, se propose d'incarner la modernité littéraire : il va de soi que ses personnages portent le sceau de cette volonté. Ceux-ci, comme l'a souligné Éléonore Reverzy lors de sa communication au pèlerinage de Médan « Zola pour tous » en octobre 2018, sont issus de tous les milieux sociaux, de tous les « mondes » identifiés par l'auteur, y compris le « monde à part ». Les romans prenant pour modèle les gens des milieux pauvres représentent à cette époque une nouveauté importante, mais c'est surtout leur façon d'agir et leur langage qui va alerter la critique. Loin des modèles romantiques, ceux-ci parlent avec leurs propres mots et tournures de phrase. C'est une nouveauté qui fera scandale : l'ouverture à toutes les catégories de population existait déjà chez Hugo, mais son Gavroche ou Jean Valjean étaient des pauvres idéalisés, et leur langage ne correspondait pas à leur condition sociale. Il n'en est rien dans les romans de Zola : ceux-ci portent des marques de réalisme à travers leurs coutumes, leurs valeurs et leur langage. Cette construction du personnage, si elle a déjà été appréhendée en France à travers des modèles comme celui des Goncourt, est toute nouvelle aux États-Unis.

L'Assommoir est représentatif de ces techniques d'écriture qui constituent une grande partie de la modernité de Zola. Ce roman est, comme nous l'avons vu, le premier à trouver le public des États-Unis. L'attention que le monde littéraire porte à ce texte conduit les journalistes américains à s'intéresser à la critique française. Une représentation à l'Olympic theatre a d'ailleurs été jouée. Sous le feu des projecteurs, les journalistes américains n'étaient probablement pas aussi libres de leurs analyses qu'ils l'auraient voulu, et sans recul suffisant, leur étude de personnages se trouvent dénaturée.

1 Les personnages de *L'Assommoir* et leur réception : la création d'un malentendu

En France, c'est d'abord l'histoire d'un scandale et d'une censure, ainsi qu'Henri Mitterand le rapporte : « La réaction est immédiate, même si le journal supprime les passages les plus osés du texte, au grand désespoir de Zola qui supplie ses amis d'attendre la publication du texte en volume. Le 28 mai [1876], la publication s'arrête brutalement, la direction du journal trouvant sans doute trop peu flatteuse la peinture des mœurs populaires donnée dans *L'Assommoir* »⁴²⁹. La critique française relève principalement deux points : « On reproche à Zola d'une part d'en avoir rajouté dans l'ordure, d'autre part d'avoir bafoué la bienséance littéraire en introduisant dans le récit, domaine réservé de la langue écrite, l'argot des faubourgs »⁴³⁰. Le scandale est suffisamment important pour que le feuilleton soit censuré par deux fois. Lorsque le texte paraît en volume, Zola se justifie à travers la préface, dans laquelle il explique que les critiques se sont fâchées contre les mots, mais que cette langue existe bel et bien. Il précise : « Et il ne faut point conclure que le peuple tout entier est mauvais, car mes personnages ne sont pas mauvais, ils ne sont qu'ignorants et gâtés par le milieu de rude besogne et de misère où ils vivent »⁴³¹. Ainsi, c'est non seulement dans le choix des personnages, mais également dans la façon de les faire agir et parler que l'œuvre a choqué. Les journalistes américains ayant suivi le scandale en France connaissent ces problèmes et débats.

Aux États-Unis, le premier article qui paraît sur ce roman est publié dans *The Nation*, dès février 1877, soit avant même la fin de la publication en feuilleton en France. Le journaliste montre ce qu'il sait de Zola et de l'Histoire française en général, en expliquant que les *Rougon-Macquart* décrivent une famille sous le Second Empire. Il n'évoque cependant pas ses théories sur l'influence de l'hérédité et des milieux, et ne montre pas de solides connaissances du naturalisme. Voici comment il présente les personnages et leur intrigue : « L'histoire, en tant qu'histoire, est très simple, mais je me sens gênée de la raconter dans sa simplicité - elle est tellement révoltante. Je dois cependant faire un effort et essayer de la rendre présentable. Une jeune femme du pays est débauchée et emmenée à Paris par un homme du nom de Lantier »⁴³². Deux phrases semblent nécessaires au journaliste avant de parler de l'histoire, et il a fait précéder son analyse d'un long

⁴²⁹ ZOLA Émile, *Œuvres complètes, Tome 8 : le scandale de L'Assommoir 1877-1879*, publiées sous la direction d'Henri Mitterand, Présentation, notices, chronologie et bibliographie par Marie-Ange Voisin Fougère, Nouveau monde éditions, Paris, 2003, p. 17.

⁴³⁰ *Ibid.*, pp. 17-8.

⁴³¹ *LA*, t. .II, p. 373-4.

⁴³² ANONYME, « The Latest Specimen of French Popular Literature », *The Nation*, New York, XXIV, n°611, 15 mars 1877, p. 161.

The story, as a story, is very simple, but I feel embarrassed to tell it in its simplicity - it is so revolting. I must, however, make an effort and try to make it presentable. A young woman in the country is debauched and taken to Paris by a man named Lantier.

paragraphe sur le Second Empire, il montre une grande gêne : « embarrassé » « révoltant »⁴³³. Pourtant, l'histoire est plutôt bien racontée, malgré une erreur de détail sur l'identité d'un personnage secondaire. Les personnages sont perçus avec bienveillance : « Gervaise est une femme de courage, une bonne blanchisseuse; elle peut travailler et travaille courageusement »⁴³⁴. Il est dit un peu plus loin qu'elle est de bonne nature, et son couple est formé de deux « grands travailleurs »⁴³⁵. Le critique fait remarquer que cette partie là n'est pas repoussante, et qu'il ne trouve presque rien à y redire.

Il se lance ensuite dans le récit de la suite du texte, c'est à dire la déchéance des deux personnages principaux. Pour ce qui est de Coupeau, il arrive à comprendre le changement de sa personnalité. Il montre d'ailleurs une certaine admiration : « On ne peut nier qu'il y a beaucoup de pouvoir dans la description de l'avilissement progressif du buveur infortuné »⁴³⁶. Il tempore ensuite en expliquant que ce cas est tout de même très commun et que «son histoire pourrait être écrite à l'avance, comme l'histoire de tout quadrupède ou reptile »⁴³⁷. Le compliment est donc contre balancé par le reproche selon lequel la description d'une telle décrépitude serait à la portée de tous.

C'est plus dans la déchéance de Gervaise qu'il voit une entorse à la vérité et à l'ordinaire : « Ce qui est plus extraordinaire et plus original, c'est l'avilissement progressif de l'héroïne, Gervaise », qui était pourtant « si pleine de courage, au départ »⁴³⁸. Lorsqu'il passe à l'analyse, il explique que ces personnages-là ne sont pas représentatifs des pauvres : « Mais je ne peux pas croire que *ceci* soit le peuple ; il ne décrit bien que la pire partie de la population, la fraction - hélas! Très grande – qui a participé à la Commune - les hommes qui sont, pour ainsi dire, l'écume de la capitale »⁴³⁹. Cela fait partie des reproches contre lesquels Zola devait déjà se défendre en France. Tout le paragraphe qui contient cette phrase est destiné à démontrer que les personnages de *L'Assommoir* ont été choisis parmi les pires représentants du peuple, et que l'ensemble n'est donc pas très réaliste : le roman manque de contraste entre le laid et le beau, et la présence de Goujet n'est

⁴³³ « embarrassed » « revolting »

⁴³⁴ *Ibid.*

Gervaise is a woman of courage, a good laundress ; she can work, and does work bravely.

⁴³⁵ *Ibid.*

hard-workers

⁴³⁶ *Ibid.*

It cannot be denied that there is much power in the description of the gradual debasement of the infortunate drinker.

⁴³⁷ *Ibid.*

his story can be written beforehand, like the history of any quadruped or reptile.

⁴³⁸ *Ibid.*

What is more extraordinary and more original is the gradual debasement of the heroine, Gervaise » « so full of courage, at first.

⁴³⁹ *Ibid.*

But I cannot believe that it *is* the people ; it only describes well the worst part of the population, the fraction - alas ! Very large - which took part in the Commune - the men who are, so to speak, the scum of the capital.

pas suffisante pour apporter un équilibre.

Le critique explique sa confusion devant ce texte dont il a du mal à comprendre le but et le sens. Dans l'ensemble, il estime que le public, dans lequel il s'inclut, aurait préféré lire quelque chose de plus léger, aurait aimé découvrir des vertus chez les ouvriers. À cette occasion, le journaliste nous fait remarquer qu'il est possible de parler des basses classes de la population sans pour autant être pessimiste, à l'instar d'Eugène Sue : « Eugène Sue a tenté de peindre les « Mystères de Paris » et a étudié les mœurs des classes dangereuses ; mais dans son travail l'ouvrier, la canaille n'est pas tout : il nous donne aussi de grandes dames et princes déguisés »⁴⁴⁰. Cela rappelle aussi le problème de morale posé par les romans de Zola en général. Gervaise ne peut rien contre son destin, et les Américains ne peuvent accepter ce déterminisme. Puis, vint l'un des problèmes principaux, à savoir le style de *L'Assommoir* : « Tous ces ouvriers ont des surnoms ; ils parlent tous argot: ils détestent tous leurs employeurs; ils jurent tous ; ils détestent tous le nom même de la religion et regardent avec horreur le prêtre ainsi que la police »⁴⁴¹. C'est la première remarque de l'article non seulement sur le discours indirect libre mais aussi sur le réalisme des personnages. Le journaliste estime qu'il est possible de mettre en scène des ouvriers sans pour autant leur attribuer ce type de langage et de travers. Nous retrouvons également les problèmes liés à la morale, qui sont de tous types : grossièreté, blasphème, remise en cause de l'autorité.

Quelques mois plus tard, un article paraît dans *The Atlantic Monthly*, un journal de Boston. Le journaliste anonyme montre une excellente connaissance du projet de Zola, dont il connaît la méthode. Il sait aussi que le feuilleton a été censuré plusieurs fois, et ironise un peu sur son côté choquant : « la série a été interrompue par des protestations véhémentes des abonnés, qui l'ont trouvée, comme disent les Français quand ils désirent imiter - ou satiriser - les sensibilités anglaises, trop "shocking" »⁴⁴². Sa critique est marquée par l'incertitude et par des questionnements en ce qui concerne les buts de l'auteur. Au sujet des personnages, son analyse est la suivante : « l'héroïne est une lavandière et le héros - pour autant qu'il y a un héros - est un couvreur. Le réjouissant thème du conte est la descente de ce couple humble, leur *dégringolade*, passant d'une étape de souffrance et de dépravation à une autre, et enfin sa ruine totale, sa honte et sa disparition »⁴⁴³. L'emploi du mot

⁴⁴⁰ *Ibid.*

Eugène Sue attempted to paint the « Mysteries of Paris » and studied the manners of the dangerous classes ; but in his work the ouvrier, the canaille are not everything : he gives us also great ladies and princes in disguise.

⁴⁴¹ *Ibid.*

All these workingmen have nicknames ; they all speak argot : they all detest their employers ; they all swear ; they all hate the very name of religion, and look with horror on the priest as well as on the police.

⁴⁴² ANONYME, « The Contributors' Club », *The Atlantic Monthly*, Boston, XXXIX, mai 1877, p. 610.

the serial was interrupted by vehement protests from the subscribers, who found it, as the French say when they desire to emulate - or to satirize - English sensibilities, too "shocking".

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 611.

« héros » pour ensuite rappeler qu'il ne s'agit pas vraiment de cela « si on peut considérer qu'il y a un héros »⁴⁴⁴ est symbolique du changement amorcé par Zola. Les États-Unis sont en effet à un moment de leur histoire particulier. Jusque-là, c'était plutôt les auteurs français romantiques qui avaient du succès outre-Atlantique, comme Salvan le souligne : « En 1878 les trois auteurs dont les romans en français sont les plus populaires sont Henry Greville, George Sand et Victor Cherbuliez »⁴⁴⁵. Dans sa thèse, le chercheur explique également que c'est tout l'idéal américain qui se remodèle suite à la guerre civile, et que le monde assiste en effet au « remplacement d'un idéal humaniste par un idéal scientifique »⁴⁴⁶ sur le territoire américain.

Le journaliste de l'*Atlantic Monthly* souligne ce changement : dans *L'Assommoir*, il s'agit de déconstruire le mythe du héros et de l'héroïne pour les inclure dans le monde contemporain, l'un étant zingueur et l'autre blanchisseuse. C'est également ce qu'avait dit le critique de *The Nation* dans des termes moins explicites. Le paradoxe créé permet précisément de mettre en valeur cette nouveauté qu'apporte Zola dans la construction de ses personnages : ceux-ci peuvent être pauvres et ne pas répondre aux cadres bucoliques que proposait notamment George Sand. Ce ne sont pas, comme dans *La Mare au diable*, des personnages idéalisés. Ils viennent d'un milieu très défavorisé et l'histoire est celle de leur « dégringolade », non celle de leur victoire sur le déterminisme. Il note également que Gervaise et Coupeau parlent le véritable langage du peuple ; par ailleurs, il exprime l'idée du discours indirect libre et le recours au parler populaire. Ceux-ci, s'ils étaient utilisés par les Goncourt, sont généralisés chez Zola à l'ensemble des personnages, ainsi que le souligne Henri Mitterrand : « Zola ose dans *L'Assommoir* une singularité absolue : alors qu'il affirme accorder à son roman le sérieux d'une grande étude de société, il emprunte pour l'écrire le vocabulaire et la syntaxe des foules du faubourg, non seulement dans les dialogues, où ce parler populaire doit assurer aux personnages et à leurs propos un label de vraisemblance, mais également dans le tissu du discours narratif et descriptif »⁴⁴⁷.

C'est ce que remarque le journaliste de l'*Atlantic Monthly* dans ces quelques mots :

Il revendiquerait pour son travail, je suppose, une grande valeur philologique. Il a maîtrisé le vocabulaire et la phraséologie de la couche sociale qu'il analyse, et comme ces gens ont quelque chose de très semblable à leur propre dialecte, la réalisation est vraiment un tour de force. Ce dialecte est extrêmement grossier et obscène, mais l'auteur ne nous épargne pas une syllabe. Il imprime un nombre immense de mots dont on peut dire avec certitude qu'ils se sont jamais

the heroine is a washer-woman and the hero - in so far as there is a hero - is a roof-mender. The cheerful theme of the tale is the downward course of this humble couple, their *degringolade*, through one stage of suffering and depravation to another, and finally their utter ruin, shame, and extinction.

⁴⁴⁴ « in so far as there is a hero »

⁴⁴⁵ SALVAN Albert J., *Zola aux États-Unis*, op. cit., p. 11.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁴⁷ MITTERAND Henri, « Roman Populaire et roman artiste : Zola au carrefour », *Rethinking the Real, Fiction art and theatre in the time of Emile Zola*, papers from the London Colloquium 2013, The Emile Zola Society, London, 2014, p. 14.

trouvés, en aucun cas, sous la lumière criarde de l'impression, et qui, comme nous les rencontrons sur la page, semblent rougir pour leur parrain, à défaut de son rougissement pour eux.⁴⁴⁸

Ce texte manifeste de la curiosité et du dégoût à l'égard de *L'Assommoir*, laissant toutefois transparaître une certaine forme d'admiration. Si l'ensemble du style que Zola développe dans *L'Assommoir* est décrit comme un « tour de force », il ne semble pour autant pas forcément convaincu de la supposée exagération qui y est développée. Si cela n'a jamais été fait avant, si c'est effectivement le fruit d'un travail méticuleux, la remarque principale est que le texte est bien trop « fool » et « obscene », et que l'écrivain « does not spare us a syllable ». Le critique suggère ici que l'auteur exagère peut-être. Il explique un peu plus loin que Zola manque de délicatesse, en expliquant que son talent n'aurait jamais pu germer dans un sol américain, qu'il lui fallait la mentalité française. Bien qu'il explique parfaitement le point de vue de l'auteur sur la délicatesse : « La vie contient malheureusement des éléments très sales, et en décrivant la vie, nous devons en rendre compte »⁴⁴⁹, il condamne cependant la trop grande crudité de Zola ainsi que de son école : « La grande faute de M. Zola et de l'école à laquelle il appartient est de ne pas avoir le sentiment que la délicatesse est un facteur positif dans une véritable œuvre d'art »⁴⁵⁰.

Cette longue analyse des personnages de *L'Assommoir* et de leur langage est donc caractérisée par l'ambivalence qu'elle porte. Le critique littéraire est à la fois admiratif du travail accompli et dégoûté de sa mise en pratique. Il relève à diverses reprises que l'écriture est rigoureuse, qu'il s'agit là d'une nouveauté qui a demandé à son auteur beaucoup d'investissement, et dans le même temps il semble confus devant l'obscénité. Il sait le scandale qui a eu lieu en France et peut largement se douter, vu ses propres constats, que le roman ne sera pas mieux accueilli par le public anglo-saxon. Sa façon de s'exprimer démontre beaucoup de prudence, son paragraphe sur la délicatesse en est assez représentatif.

Une autre critique de *L'Assommoir* paraît également dans *The Atlantic Monthly* un mois plus

⁴⁴⁸ ANONYME, « The Contributors' Club », *The Atlantic Monthly*, Boston, op. cit., p. 611.

He would claim for his work, I suppose, a high philological value. He has mastered the vocabulary and phraseology of the social stratum that he analyzes, and as these people have something very like a complete dialect of their own, the achievement is a really *tour de force*. This dialect is extremely foul and obscene, but the author does not spare us a syllable. He prints an immense number of words of which it is safe to say that they gave never before, under any circumstances, seen themselves in the garish light of print, and which, as we meet them on the page, seem to blush for their sponsor, in default of his blushing for them.

⁴⁴⁹ *Ibid.*

Life unfortunately contains a very dirty element, and in describing life we must make our account with it.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 612.

The great fault of M. Zola and the school to which he belongs is the failing to feel that delicacy is a positive factor in a real work of art.

tard. La question se pose : celle-ci est-elle destinée à réviser l'appréciation du précédent article, au motif qu'il aurait été jugé trop bienveillant par le lecteur ?

Elle n'a, étant donné son ton, manifestement pas le même auteur que la première. En effet, elle condamne fermement l'aspect nauséeux du texte, et se révolte contre divers passages. Pourtant, nous remarquons ici aussi l'étendue des connaissances du journaliste : il fait des références aux six premiers tomes, connaît le cycle des *Rougon-Macquart*, et parle de la préface écrite par Zola. Dans son paragraphe d'introduction, il explique longuement que la série est une satire de l'Empire, mais aussi que l'auteur cherche à attirer l'attention en choisissant des sujets immoraux.

Puis, il en vient à l'intrigue. Sa façon de raconter nous montre pourtant toute sa subjectivité en ce qui concerne les personnages : « L'héroïne, Gervaise, une lavandière, épouse un ouvrier de bonne nature, Coupeau, et ils semblent avoir de bonnes chances de succès dans la vie jusqu'à ce que l'auteur aigüise son couteau et mélange ses poisons en vue du massacre final. Coupeau se casse la jambe et, après sa guérison, il se transforme d'un ouvrier honnête et industriel en un homme paresseux et bon à rien »⁴⁵¹. C'est une critique assez particulière : l'auteur y est accusé de malmenager ses personnages, et apparemment d'y prendre un certain plaisir. Les personnages principaux sont de « bonne nature » jusqu'au moment de la chute de Coupeau, qui le « transforme ». Le mot « transforme », issu du vocabulaire de la magie, marque bien le jugement du critique : pour lui, ce changement, par sa soudaineté, est totalement arbitraire et irréaliste. Il peut y avoir un côté un peu enfantin dans ce texte critique : le journaliste semble s'être attaché aux personnages et ne pas supporter de les voir sombrer. Il s'est aussi visiblement attaché à Goujet, symbole peut-être un peu stéréotypé du bon ouvrier, mais qui ne peut sauver Gervaise du déterminisme qui la condamne. Le forgeron peut également rappeler l'idéal romantique qui imprégnait encore peu de temps auparavant les romans français ayant du succès aux États-Unis. L'auteur de l'article paraît regretter ce temps, et estime que Goujet n'a pas suffisamment de place dans le roman : « Non seulement il laisse le mal courir du début à la fin sans un rayon de vertu rédempteur, à l'exception de l'apparence brève et insatisfaisante d'un bon forgeron, mais il fait tout son possible pour traîner chacun dans des atrocités tirées par les cheveux, ce qui donne le vertige au lecteur avec l'air méphitique que cette corruption engendre »⁴⁵². L'apparition est jugée « insatisfaisante », probablement car Gervaise ne sera pas sauvée. Cette critique, si elle prend le point de vue de la morale anglo-saxonne, permet de

⁴⁵¹ ANONYME, "Recent Literature", *The Atlantic Monthly*, Boston, XXXIX, n°236, juin 1877, pp. 761-2.

The heroine, Gervaise, a washer-woman, marries out of good nature a workman, Coupeau, and there would seem to be a fair prospect of their success in life until the author is seen to be sharpening his knife and mixing his poisons preparatory to the final massacre. Coupeau breaks his leg, and after his recovery is transformed from an honest, industrious workman into a lazy, good-for-nothing sot.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 763.

He not only lets it run on from the beginning to the end without one redeeming ray of virtue, except the brief and unsatisfactory appearance of a good blacksmith, but he goes out of his way to drag in atrocities by the hair of the head, so that his reader gets dizzy with the mephitic air this corruption breeds.

comprendre que la violence de l'attaque est également liée aux destinées des personnages. Le journaliste ne voit pas l'intérêt de raconter l'histoire d'une déchéance. Si le critique juge intolérable que le fameux « happy end » ne vienne pas couronner leurs efforts, nous comprenons en creux que les personnages l'ont suffisamment charmé pour qu'il soit aussi violent. La description de Coupeau, citée plus haut, montre en effet qu'il le trouvait « travailleur » et « honnête ».

Un peu plus loin, il revient sur la pratique du parler populaire et du discours indirect libre. Sa critique est assez surprenante, car elle démontre son incompréhension du roman : « Son propre style n'est pas attrayant, et quand l'un des personnages parle, il utilise, bien sûr, l'argot le plus distingué, que M. Zola pose sans utiliser le tiret, - peut-être considérant qu'il nuirait à l'apparence de la page »⁴⁵³. La remarque sur les guillemets démontre à quel point l'Américain est touché par le côté formel du style de l'auteur, au point de considérer qu'il serait peut-être un peu plus acceptable en mettant les signes de ponctuation requis.

Les observations sont voisines de celles du premier article, la bienveillance en moins. Ce qu'avait fait remarquer le rédacteur du mois de mai concernant le manque de délicatesse et le fait que seuls les Français pouvaient l'accepter s'est révélé prophétique : nous avons ici affaire à un texte violent qui condamne toutes les nouveautés de Zola en les qualifiant de « revolting ».

Chacun de ces trois articles aborde le même problème sous un éclairage différent : les personnages de Zola ne sont ni idéalisés, ni issus d'un milieu social favorable, et l'auteur utilise toutes les ressources qu'il a à disposition pour les ancrer dans ce milieu, que ce soit par les habitudes, les actions et même le langage. Les journalistes sont confus : ils sentent qu'ils se doivent de condamner le roman. Pourtant, dans les deux premiers articles, malgré les nombreux rappels selon lesquels le texte est indécent, et les mises en garde régulières, certains paragraphes laissent entrevoir des interrogations, et quelques phrases évoquent la puissance du texte. L'ambivalence qui caractérise ces articles est en outre liée au manque d'habitude qu'ont les Américains de cette façon d'écrire. S'ils connaissent Balzac, les Goncourt et Flaubert n'ont pas encore été traduits.

Ainsi, la première perception des Américains en ce qui concerne les personnages de Zola se focalise sur leur basse origine sociale, leur manque d'idéalisation et leur propension à être plus souvent mauvais que bons. Pourtant, comme nous le savons, l'auteur choisit ses intrigues dans tous les types de milieux. En outre, les diverses marques de prudence des critiques littéraires sont dues à la nouveauté que représente *L'Assommoir*, et au scandale qui l'accompagne. Qu'en est-il des romans publiés avant ce septième tome ? Les personnages y sont-ils aussi mal jugés ? Les journalistes

⁴⁵³ *Ibid.*

His own style is not attractive, and when any of the characters speak they use, naturally enough, the choicest argot, which M. Zola puts down without the use of the dash, - perhaps considering that it would injure the appearance of the page .

seront plus libres de leurs pensées lorsqu'ils en feront la critique. En outre, ils appartiennent à des milieux sociaux variés, et mis à part Florent Quenu, aucun n'est réellement pauvre.

2 Les personnages des romans antérieurs à *L'Assommoir* et leur réception : la découverte des attaches mythiques et contemporaines de leurs constructions

Dans *L'Assommoir*, l'une des critiques importantes résidait dans le langage des personnages. Nous allons voir que cet élément d'analyse devient assez secondaire voire absent dans la suite de la réception. Les journalistes américains continuent à dire que le style est grossier, mais ils ne condamnent pas pour autant le langage de Miette ou de Clorinde. L'ensemble des romans que Zola a écrit est traduit aux États-Unis assez rapidement. Dès 1882, chacun possède au moins une traduction, si ce n'est plus. Quelques périodiques s'occupent alors de faire une critique de ces œuvres.

En France, les romans de jeunesse ainsi que les six premiers tomes des *Rougon-Macquart* n'ont pas attiré un immense succès, ainsi que le souligne Armand Lanoux dans sa préface du cycle : « Quatre romans dans le scandale et l'insuccès ! »⁴⁵⁴. En outre, la réception française remonte à quelques années ; elle est donc plus complexe à trouver pour les journalistes américains. Ils ne seront donc que peu influencés par celle-ci.

Les analyses de ces œuvres n'ont pas forcément d'ordre précis, les traductions ayant été effectuées à peu près simultanément. Les nouvelles sont globalement laissées de côté, mais les romans font tous l'objet d'articles, y compris ceux écrits avant les *Rougon-Macquart*.

La Confession de Claude, premier roman de Zola, n'a pas été apprécié du moins par *The Literary World*. Le critique voit dans cet ouvrage un roman à clef : il admet donc que ce qui est raconté peut être vrai. Pourtant, il note dans les personnages un manque de profondeur : « L'analyse du caractère, qui devait être profonde, n'est qu'une peinture de surface : certaines personnes ressemblent à ci ou ça, elles se sentent et agissent de telle manière - c'est tout »⁴⁵⁵. Il poursuit en expliquant que leur développement n'est pas naturel, et que bien que peut-être vrai, tout ceci n'est pas de l'art : « Cela peut être entièrement vrai, mais ce n'est pas de l'art »⁴⁵⁶. Ce sera une critique récurrente du journal, qui estime que le véritable art littéraire est poétique. Ce que l'auteur de

⁴⁵⁴ LANOUX Armand, « Préface », *LFDR*, t. I, p. XXVIII.

⁴⁵⁵ ANONYME, « Current Fiction », *The Literary World*, Boston, 18 nov. 1882, p. 401.

The analysis of character, which was meant to be profound, is simply a painting of surfaces : certain people look thus and so, they felt and acted in such a manner - that is all.

⁴⁵⁶ *Ibid.*

It may all be true, but it is not art.

l'article a le plus de mal à accepter, c'est le déterminisme qui poursuit ces personnages : « Ce sont des marionnettes »⁴⁵⁷. Cette idée va en effet totalement à l'encontre de la morale anglo-saxonne et du « self-made man » que Zola représente pourtant avec force. Selon le texte, l'auteur décrit bien la réalité, mais celle-ci n'est pas si commune qu'il veut bien l'entendre, et elle est choisie pour sa bassesse. Ici, le reproche du journaliste du *Literary World* consiste à dire que ce qui est proposé dans le roman n'est même pas réaliste. Pourtant, le critique termine en donnant un certain crédit à l'auteur, probablement sans en avoir conscience : « L'intérêt ressenti dans son travail doit être celui d'un homme de science qui, avec une horrible fascination, regarde des larves hideuses rampant dans la crasse d'une bouse. »⁴⁵⁸. Le compte-rendu que propose ce journaliste est tout en ambivalence : il refuse de croire qu'un tel drame puisse se produire, mais il admet qu'il peut être vrai, et compare l'auteur avec un « homme de science » en train de regarder un phénomène naturel. Son indignation semble donc très composite : nous comprenons surtout qu'il est gêné par la philosophie déterministe sous-tendue derrière *La Confession de Claude*. Un article paraît un mois plus tard dans *The Critic*, qui rejoint globalement ce qui était déjà écrit dans *The Literary world*. Il va cependant de soi que ce roman est le premier écrit par Zola, et que celui-ci n'y a pas encore développé toutes ses théories.

Dans la même idée, *Les Mystères de Marseille* a également été traduit très rapidement. Ce texte est, plus encore que *La Confession de Claude*, aux antipodes de ce qui est généralement attendu de Zola. Celui-ci réédite d'ailleurs le roman en 1884, en le faisant précéder d'une préface : « Certes, le procédé y est gros ; mais comme je relisais les épreuves, ces jours-ci, j'ai été frappé du hasard qui, à un moment où je me cherchais encore, m'a fait écrire cette œuvre de pur métier, et de mauvais métier, sur tout un ensemble de documents exacts »⁴⁵⁹. Le livre est donc bien loin des théories zoliennes : il est en outre assez sentimental et plutôt dépourvu de ce qui pourrait choquer la critique. Pourtant, l'article qui paraît dans *The Literary World* est assassin. Le journaliste a manifestement attendu quelque chose de « salacious » et se montre très déçu : « Blanche vient à elle, et les amants sont dûment faits mari et femme selon l'État et l'Église. Le titre du livre évoque d'une façon salace bien plus de choses mauvaises que cela, et les éditeurs ont confirmé les suggestions par une image ignoble au verso de la couverture. »⁴⁶⁰. La fin du texte s'insurge contre la maison d'édition, qui n'est autre que T. B. Peterson and Brothers. Pour résumer, ces personnages supposés lisses n'ont absolument pas convaincu le critique, et contrairement à ce qui avait pu être

⁴⁵⁷ *Ibid.*

They are puppets.

⁴⁵⁸ *Ibid.*

The interest felt in his work must be that of a man of science watching with abhorrent fascination some hideous larva crawling in the filth of a dung-hill.

⁴⁵⁹ ZOLA Émile, *Les Mystères de Marseille*, Parangon, Lyon, 2012, p. 5.

⁴⁶⁰ ANONYME, « Fiction », *The Literary World*, Boston, XV, n° 24, 29 nov. 1884, p. 420.

Blanche comes to herself, and the lovers are duly made husband and wife according to State and Church. The title of the book is salaciously suggestive of far more evil things than this, and the publishers have confirmed the suggestions by a vile picture on the reverse of the cover.

dit de *L'Assommoir*, aucune réaction liée à la morale n'est exprimée. C'est assez surprenant mais cela peut aussi simplement montrer que le temps du romantisme littéraire est passé. Les personnages idéalisés des *Mystères de Marseille*, malgré leur adéquation avec la morale anglo-saxonne, paraissent fades au critique.

Sur *Madeleine Férat*, c'est encore *The Literary World* qui propose un commentaire. Si le journaliste condamne le manque de moralité du personnages, il semble pourtant lui accorder implicitement une certaine puissance : « La garce hideuse représentée sur la couverture papier de Magdalena Férat suffit à faire frémir tous les lecteurs sensés. Mais il faut admettre que l'image fait du tort à la jeune femme aimable et raffinée dont les malheurs sont racontés à l'intérieur, et qui a bien moins souffert de ses propres péchés que de ceux qu'elle a subis »⁴⁶¹. Comme Gervaise, comme Claude, Madeleine est plaine, ce qui montre l'attachement du lecteur. Leurs destinées malheureuses touchent les Américains au point qu'ils s'impliquent dans l'intrigue. Ainsi, les critiques sont amenées à considérer l'aspect tragique dans le naturalisme par le biais des personnages. Le journaliste prend la défense de Madeleine Férat, qu'il juge « aimable et raffinée ». L'impossibilité pour elle d'échapper à son destin est jugée injuste. C'est une fois encore le déterminisme qui pose problème. Quant à *Thérèse Raquin*, il n'a pas donné lieu à de véritables analyses journalistiques. *The Literary World* mentionne en 1881 la sortie du roman sans en faire de critique. *The North American Review* y fait allusion en 1892 en référence à *La Bête Humaine*. Le texte est assez ambivalent et les personnages ne sont pas analysés.

En ce qui concerne les deux premiers romans de jeunesse de Zola, la critique est plutôt dure. Le personnage n'est véritablement analysé que dans *La Confession de Claude*. Nous retrouvons cependant le commencement d'un attachement au personnage, pour lequel la critique aurait aimé un destin plus agréable. C'est aussi ce qui ressort du texte sur *Madeleine Férat*. Les journalistes américains remarquent dans ces quelques romans ce qu'ils notaient déjà pour *L'Assommoir* : la présence d'un personnage que le lecteur a envie de plaindre pour les injustices qui lui sont infligées par le narrateur. Les journalistes, du fait de leur attachement aux personnages, acceptent mal que ces derniers se trouvent dans des situations difficiles, et ce, d'autant que leur civilisation cultive l'optimisme.

La lecture des six premiers tomes des *Rougon-Macquart* fait évoluer cette idée. Dans ces volumes, des personnages sont plus à leur avantage, comme Silvère, Miette, Florent, François Mouret, Albine, et dans une moindre mesure, Renée et Serge. Ils sont aussi assez souvent victimes de leur hérédité et leur environnement, et donc porteurs de déterminisme. Il existe cependant à côté

⁴⁶¹ ANONYME, « Current Fiction », *The Literary World*, Boston, XI, n°23, 6 nov. 1880, p. 395.

The hideous wench depicted on the paper cover of Magdalena Férat is enough to make every right-minded reader turn away from the books with a shudder. But it must be admitted that the picture does injustice to the amiable and refined young woman whose misfortunes are recounted within, and who was more sinned against than sinning.

d'eux des personnages connotés de façon plus négatives.

En outre, ces six romans comportent des références à des mythes familiers pour les Américains, donc d'un accès plus aisé pour eux. Jean Borie a mis en valeur toute l'anthropologie développée dans les *Rougon-Macquart* : « Cette anthropologie mythique repose sur une Chute, un péché originel, informulable et vague. Zola préfère pourtant désigner cette fatalité et sa transmission en termes organiques ou biologiques ; lésion, fêlure, hérédité »⁴⁶². L'auteur recrée régulièrement des mythes de toutes origines, que ce soit évident comme dans *La Curée* avec *Phèdre*, ou plus implicite avec *La Fortune des Rougon* et *Paul et Virginie*. Si ces mythes permettent à l'auteur d'ancrer son œuvre dans une tradition littéraire, il souhaite également décrire une famille sous le Second Empire, et ainsi de s'inscrire dans le présent. Ces deux aspects de sa production romanesque permettent, lorsqu'ils sont perçus, de lui donner un statut d'observateur scientifique comme d'érudit littéraire.

La Fortune des Rougon, étant donné le contexte politique en France au moment de sa parution, n'a pas eu un grand retentissement en France. C'est pourtant l'un des rares romans à avoir attiré l'attention du *New York Times*. Un journaliste anonyme, y décrit longuement le projet des *Rougon-Macquart*, en parlant brièvement d'Adélaïde Fouque, son mari et son amant. Il prend quelques exemples issus des romans précédant *L'Assommoir*. Les premiers personnages dont il commente réellement le destin et pour lesquels il s'enthousiasme sont Silvère et Miette, le couple martyr du roman. Il décrit leurs amours et les compare à des personnages mythiques :

L'amour de Silvère et Miette a une note de charme que Balzac n'a jamais atteinte. La première amitié entre les enfants est aussi délicieusement rendue que si Zola avait été inspiré par les vieux conteurs d'amour qui ont inventé l'histoire de *Pyramus* et *Thisbe*. Comme ces amants, Silvère et Miette sont séparés par un mur, mais ils ont en plus la chance d'avoir un doux puits sous ce mur pour se voir mutuellement. Leur dernière relation amoureuse est celle de *Dapnis* et *Chloë*, une histoire qui a toujours été préférée des Français, et qui se trouve anoblie et purifiée dans la célèbre histoire de *Paul* et *Virginie*. Les amoureux de Zola se trouvent à mi-chemin entre la version grecque et la version antillaise, étant passionnés, mais pas inappropriés dans la traduction anglaise, quelle qu'elle soit dans la version originale. La tragédie du livre consiste en la mort de Silvère et Miette, victimes de l'écho dans les provinces du coup d'État de Napoléon III.⁴⁶³

⁴⁶² BORIE Jean, *Zola et les mythes ou De la nausée au Salut*, Librairie Générale Française, Paris, 2003, p. 59.

⁴⁶³ ANONYME, « Another of Zola's Works ; The Rougon-Macquart Family. (*Le* Fortune des Rougon*) », *NYT*, 10 août 1879, p. 8.

The love of *Silvère* and *Miette* has a note of charm that Balzac never struck. The first friendship between the children is as delightfully rendered as if Zola had been inspired by the old tellers of love-tales who invented the story of *Pyramus* and *Thisbe*. Like these lovers, *Silvère* and *Miette* are separated by a wall, but they are more fortunate in having a smooth well under the wall in which to see each other's faces. Their late love-making is that of *Dapnis* and *Chloë*, a story which has always been the greatest favorite among Frenchmen, and is found ennobled and purified in the celebrated story of *Paul* and *Virginia*. Zola's lovers stand midway between the Greek and the West Indian version, being passionate, but not improper in the English translation, whatever it may be in the French original. The tragedy of the book consists

Les histoires légendaires desquelles le journaliste anonyme rapproche celle de *La Fortune des Rougon* permettent de donner à l'auteur une certaine aura : il doit avoir une culture importante pour pouvoir faire ce type de références. Si l'histoire de Pyrame et Thisbé présente tout de même quelques différences avec celle décrite par Zola, elle peut lui ressembler par certains côtés. Il s'agit de deux amoureux qui sont séparés par un mur et que leurs familles ne veulent pas voir ensemble. Jusqu'ici, les deux intrigues se ressemblent. Ils se donnent rendez-vous sous un mûrier, mais Thisbé est effrayée par une lionne à la gueule ensanglantée. Cette dernière la met en fuite et lui arrache un morceau d'étoffe, qu'elle souille de sang. Pyrame, croyant que sa dulcinée est morte, se suicide. Quand Thisbé découvre son cadavre, elle commet le même acte de désespoir. Cette seconde partie d'histoire pourrait s'éloigner un peu de celle de Zola, pourtant elle semble surtout modernisée. Silvère et Miette se voient à travers un puits, avant de se donner des rendez-vous réguliers au cimetière. Enfin, le moment de leurs morts correspond avec l'insurrection liée au coup d'état du 2 décembre 1851. Miette porte bien une étoffe ensanglantée : c'est elle qui tient le drapeau. Lorsqu'elle meurt, Silvère ne cherche même pas à se défendre. Dans quelle mesure cette histoire peut-elle être perçue comme un suicide de couple ? Le journaliste américain n'a pas développé d'idée à propos de l'étoffe, mais son rapprochement démontre la qualité de sa lecture. Le critique évoque aussi les amours qui prennent leurs racines dans la jeunesse avec une référence à *Daphnis et Chloé* ainsi qu'à *Paul et Virginie*. Ici donc pas de colère de la part du critique : le destin de Miette et Silvère, bien que tragique, l'a convaincu de la puissance de Zola. Il évoque ensuite beaucoup plus brièvement les personnages de Félicité et Pierre Rougon, en faisant un parallèle avec l'Histoire, ancrant ainsi l'intrigue dans le réel. Le journaliste voit en effet Plassans comme un microcosme, ce qui est encore une fois assez fin : « C'est comme si Zola ne s'était pas contenté de montrer la méchanceté du coup d'État de Napoléon, mais qu'il se moquait secrètement du régime napoléonien en en montrant le burlesque, et même les intérêts bien connus de cette gouvernance de femmes, parmi les ignobles commerçants d'une ville de province »⁴⁶⁴. S'il est évident que Silvère et Miette remportent largement sa préférence, il n'a pas non plus de répulsion pour Félicité et Pierre, auxquels il concède également une portée symbolique. Il précise néanmoins implicitement qu'il n'a pas du tout aimé *L'Assommoir* : « Que *L'Assommoir* ait dû faire un nom à Zola est strictement conforme à la règle selon laquelle le meilleur travail d'un homme ne lui vaut pas la popularité. Lorsque la horde de critiques et d'écrivains découvre un génie, celui-ci est presque certain d'avoir son apogée

in the deaths of Silvère and Miette, victims of the echo in the provinces of the coup d'état of Napoleon III..

⁴⁶⁴ *Ibid.*

It is as if Zola had not been content to show the wickedness of Napoleon's coup d'état, but that he had been covertly mocking the Napoleonic regime by showing a burlesque of it, even to the well-known petticoat-governing interests, among ignoble shopkeepers of a provincial town.

derrière lui »⁴⁶⁵. L'analyse faite dans *La Fortune des Rougon* permet néanmoins de montrer que Zola s'appuie sur des mythes comme sur le monde contemporain pour donner de l'épaisseur à ses personnages. Ainsi les romans postérieurs à celui-ci pourront bénéficier de cet éclairage et ne pas être jugés trop vite.

La Fortune des Rougon a également été analysé par d'autres périodiques, comme *The Literary World* et *The Nation*. Dans le premier, nous retrouvons l'idée d'ancrer le personnage dans l'histoire, et le côté symbolique du coup d'État. La romance n'a cependant pas convaincu le journaliste, qui se montre particulièrement tranchant envers le livre : « Les membres de la famille Rougon-Macquart sont soit vulgaires, soit stupides ; et leurs troubles, en partie domestiques et en partie politiques, ne parviennent pas à susciter la sympathie. Il y a une incohérence et une irrégularité dans le plan de l'histoire, et le romantisme est subordonné. Dans l'ensemble, le livre ne vaut la peine d'être lu. »⁴⁶⁶. Le critique ne reconnaît ici aucune puissance aux personnages. L'article de *The Nation* est également très violent. Il se rattache à une forme de francophobie, en expliquant que si Zola n'a fait qu'observer son milieu pour écrire ce roman, on ne peut que mal juger les Français. Son texte parle également de la référence historique du coup d'État, en soulignant qu'il s'agit probablement d'une prise de position politique de l'auteur. Ce qui est surprenant pourtant, c'est que malgré cette démarche scientifique, le but serait manqué, car l'histoire serait pleine d'incohérences et d'irrégularités. Il ne précise pas de quoi il parle, peut-être commence-t-il simplement à comprendre que l'auteur va au-delà de l'observation.

Le rédacteur semble avoir lu le texte du *New York Times*. Il est totalement en désaccord en particulier sur Silvère et Miette, considérant que cette romance n'est absolument pas pertinente : « Les membres de la famille Rougon-Macquart sont soit vulgaires, soit stupides ; et leurs troubles, en partie domestiques et en partie politiques, ne parviennent pas à susciter nos sympathies. Il y a une incohérence et une irrégularité dans le plan de l'histoire, et le romantisme est subordonné. Dans l'ensemble, le livre ne vaut la peine d'être lu »⁴⁶⁷. Le critique a perçu chez Silvère sa capacité à s'enthousiasmer et l'estime « malsaine », ce qui pour lui gâche entièrement la romance du couple. Il condamne de même l'ensemble des personnages du roman : « Ce sont à leur tour des spécimens de ce que le vice le plus grossier peut faire des êtres humains, et à partir de ces fils M. Zola tisse sa toile »⁴⁶⁸.

⁴⁶⁵ *Ibid.*

That 'L'Assommoir' should have made a name for Zola is strictly in keeping with the rule that a man's best work does not bring him popularity. When the horde of critics and scribbers discover a genius he is pretty sure to have passed his apogees.

⁴⁶⁶ ANONYME, « A Current Fiction », *The Literary World*, Boston, X, n°19, 13 sept. 1879, p. 294.

The Rougon-Macquart set are either vulgar or stupid ; and their troubles, partly domestic and partly political, fail to enlist our sympathies. There is an incoherence and irregularity in the plan of the story, and the romance of it is subordinate. As a whole the book is worth nobody's reading.

⁴⁶⁷ ANONYME, « Recents Novels », *The Nation*, New York, XXIX, 25 sept. 1879, p. 213.

⁴⁶⁸ *Ibid.*

Les trois articles identifient la critique politique dans *La Fortune des Rougon*. Cet ancrage dans l'Histoire, bien qu'il ne soit pas forcément vu favorablement, corrobore ce que Zola veut transmettre de ses écrits, à savoir qu'ils sont l'observation de son propre milieu. Bien que l'auteur soit toujours perçu comme immoral, ses personnages pleins de vices et de maladies lui permettent de « tisser sa toile » : en creux nous retrouvons donc l'idée du travail colossal. L'article le plus intéressant est bien sûr celui du *New York Times*, qui s'appuie sur des mythes, donnant ainsi à Zola des racines dans le présent mais aussi dans le passé.

Parmi les autres tomes des *Rougon-Macquart*, certains peuvent se référer à des mythes, comme *La Curée* ou *La Faute de l'abbé Mouret*. Ce roman est en effet une réécriture de la pièce *Phèdre* de Racine, dont le mythe date de l'Antiquité. Phèdre tombe amoureuse de son beau-fils. Rejetée par lui, elle l'accuse auprès de son mari d'avoir tenté d'abuser d'elle. Ce n'est que lorsque Hippolyte est tué qu'elle admet sa faute avant de se suicider. Dans le cinquième tome de la série, la réécriture de la Genèse est également évidente : Serge et Albine symbolisent Adam et Eve, la brèche dans le mur représentant leur faute et le moment où ils sont chassés du paradis. Cet aspect échappe en partie aux critiques américaines. *The Literary World* propose bien une critique de *La Curée*, mais celle-ci ressemble très fortement à l'étude faite de *La Fortune des Rougon*, et n'analyse pas les personnages. C'est d'ailleurs aussi le cas de *The Nation* pour *La Faute de l'abbé Mouret*, dont la critique très succincte ne fait pas allusion à la Genèse. L'analyse est pourtant intéressante, et a le mérite de poser des questions. Le personnage d'Albine est passé sous silence, mais celui de Serge est ainsi décrit : « Il décrit la personnalité mi-enfantine mi-sainte d'un prêtre solitaire, sa dévotion, sa simplicité et son innocence *désintéressée* »⁴⁶⁹. L'analyse est brève mais pertinente. Le « saint like » évoque le mysticisme tandis que le « childlike » est représentatif de la vulnérabilité face à la passion. Le journaliste montre ici toute la complexité du personnage, et ne reproche encore qu'une chose à Zola, c'est de montrer la « la part la moins honorable de la nature humaine »⁴⁷⁰.

The Literary World propose une analyse un peu différente, non centrée sur Serge mais plutôt sur son couple avec Albine. La référence au mythe d'Adam et Eve est cependant assez fugitive : « Le couple, exalté dans un état artificiel par un amour vraiment saint, est laissé à lui-même, comme un autre Adam et Eve au paradis »⁴⁷¹. La suite de l'analyse de ces personnages leur donne une

These in their turn are specimens of what the coarsest vice can make of human beings, and from these threads M. Zola spins his web.

⁴⁶⁹ ANONYME, « Recents Novels », *The Nation*, New York, XXIX, 10 juil. 1879, p. 30.

He describes the half childlike, half saint-like of a lonely country priest, his devotion, his simplicity, and his *selfless* innocence.

⁴⁷⁰ *Ibid.*

less honorable portions of human nature.

⁴⁷¹ ANONYME, « Fiction », *The Literary World*, Boston, X, n°13, 21 juin 1879, p. 202.

The pair, exalted into an unnatural state by a really holy love, are left to themselves, like another Adam and Eve in Paradise.

auréole de héros tragiques, en présentant le rôle des fervents catholiques qui entourent le couple. Contrairement à ce qui aurait pu être attendu, le côté blasphématoire n'est pas condamné : « Les nuances profondes du type le plus fervent de foi et de piété catholique romaine coulent tout au long du roman ; et autour des amants infortunés passent et repassent les formes de quelques ecclésiastiques et villageois, qui contribuent à l'occasion aux éléments plus légers ou plus graves de la profonde tragédie »⁴⁷². Les personnages revêtent un statut de martyr qu'ils n'avaient pas avant. Leur union a quelque chose d'irréel, qui est rendu par les termes « unnatural » et « holy ». L'imagination prend le pas sur l'observation. Cette analyse découle probablement du rapprochement avec la Bible : les personnages en ont acquis un statut mythique. En outre, le journal *The Literary World* n'est en général pas favorable à Zola : une exception est faite pour ce roman. L'analyse finit en effet sur une concession faite à l'auteur : le critique admet que « La puissance de ce récit original et frappant n'est pas à nier, mais elle est loin d'être d'une nature saine »⁴⁷³. Même le journaliste marque une réserve, elle est cependant représentative d'un début de prise de conscience dans ce périodique.

Dans *La Conquête de Plassans*, *Le Ventre de Paris* et *Son Excellence Eugène Rougon*, les références aux mythes sont peu explicites. Ces trois romans n'ont pas beaucoup attiré l'attention des Américains, *The Nation* et *The Critic* n'en ayant pas proposé d'analyse, tandis que même *Le Ventre de Paris* n'aura pas fait l'objet d'un article de *The Literary World*. C'est ce dernier périodique qui a cependant proposé une analyse des deux autres tomes. Celle de *La Conquête de Plassans* est postérieure de quelques mois à l'article paru sur *La Faute de l'abbé Mouret*. Le journaliste avant de se lancer dans la critique du roman, explique que les amis de l'écrivain estiment qu'il est « le plus moral des romanciers français »⁴⁷⁴, et admet que c'est la vérité à propos de *L'Assommoir*, *La Faute de l'abbé Mouret* et *La Conquête de Plassans*. Si, dans le cas du deuxième roman cité, l'article écrit était en effet plutôt favorable, celui rédigé à propos des aventures de Gervaise et Coupeau était quant à lui très violent. *The Literary World*, après la lecture de nombreux romans de Zola, commence progressivement à faire évoluer son avis. La critique de *La Conquête de Plassans* part sur des préjugés beaucoup plus positifs pour son auteur, et l'analyse de Faujas et Marthe est sérieuse : « Nous avons ici un prêtre sévère et autoritaire, résistant indomptablement au culte

⁴⁷² *Ibid.*

Through the whole romance runs the deep undertone of the most fervent type of Roman Catholic faith and piety ; and around the ill-fated lovers pass and repass the forms of a few ecclesiastics and villagers, who varioulsy contribute to the lighter or graver elements in the deep tragedy.

⁴⁷³ *Ibid.*

The power in this original and striking tale is not to be denied, but it is far from being of a wholesome kind.

⁴⁷⁴ ANONYME, « Current Fiction », *The Literary World*, Boston, X, n°21, 11 oct. 1879, p. 326.
the most moral of French novelists.

séduisant d'une femme amoureuse. Il sort vainqueur, et elle, déconcertée et vaincue, en périt »⁴⁷⁵. La fin et l'incendie de la maison par François Mouret sont qualifiés de tragique : « le dénouement est terriblement tragique »⁴⁷⁶. Cette grandeur vient essentiellement des personnages, et peut avoir une parenté avec l'analyse du tome précédemment traduit. La description du prêtre comme d'un héros « conquérant », qui résiste à la tentation lui confère également un statut surréel.

La critique de *Son Excellence Eugène Rougon* bénéficie de la même bienveillance. Le journaliste introduit ainsi son analyse « Enfin, nous avons une histoire de M. Zola qui est au moins décente en apparence, si elle n'est pas pure dans son for intérieur. »⁴⁷⁷. Ici, c'est avant tout l'aspect social et la découverte du monde politique et historique français contemporain qui a attiré l'auteur à travers les personnages. Ceux-ci sont en effet décrits d'une façon très neutre : « Clorinda est la dorure (bien qu'elle ne soit pas en or) d'une cour française - la cour de Napoléon III ; et Eugène Rougon, qui partage avec elle l'avant-scène de l'histoire, devient ministre du cabinet, et monte ou descend selon le caprice de son maître »⁴⁷⁸. Clorinde et Eugène ne semblent pas intéresser l'auteur de l'article : pourtant celui-ci accepte de considérer le but social et de rester bienveillant dans son approche.

La critique des personnages créés par Zola depuis les débuts de sa carrière littéraire a permis aux journalistes littéraires de prendre conscience des racines mythiques et contemporaines qui influencent la construction des personnages. Cette analyse donne un prestige à l'auteur et entraîne même pour *The Literary World* une relecture de *L'Assommoir* bien plus favorable que celle qui a été effectuée au départ. La connaissance du travail antérieur de l'auteur a donné aux critiques un espace plus neutre, avec moins d'enjeux politiques, qui a permis de dégager l'érudition de Zola et la maîtrise de son art. Une certaine puissance est alors concédée à ses personnages. En outre, l'idée que l'imagination prend systématiquement le pas sur l'observation commence à germer, même dans les commentaires négatifs.

Qu'en sera-t-il dans les romans publiés simultanément en France et aux États-Unis ? Les réceptions françaises et anglaises occupent bien plus de places que pour les précédents, il est donc plus difficile pour les Américains de s'en détacher. Pour ce qui est de *The Literary World*, *The*

⁴⁷⁵ *Ibid.*

Here we have a stern, self-controlling priest, indomitably resisting the seductive worship of an infatuated woman. He comes off conqueror, and she, baffled and defeated, perishes from the scene.

⁴⁷⁶ *Ibid.*

the denouement is direfully tragic.

⁴⁷⁷ ANONYME, « Current Fiction », *The Literary World*, Boston, XI, n°18, 28 août 1880, p. 295.

At last we have a story from M. Zola which is outwardly decent, if not unwardly pure.

⁴⁷⁸ *Ibid.*

Clorinda is the gilt (not golden) ornament of a French court - the court of Napoleon III ; and Eugene Rougon, who divides the interest of the story with her, has become a cabinet minister, and rises or falls according the whim of his master.

Nation et le *New York Times*, ils ont tous trois perçu avec finesse la complexité avec laquelle Zola construit ses personnages, et connaissent les enjeux littéraires qui guident son écriture. Toute cette prise de conscience se situe dans un contexte où les périodiques sont plus libres : le public américain n'est pas pré conditionné dans ses attentes par les échos de censure ou de rejet par la population française. Pourtant, alors que les tomes plus anciens des *Rougon-Macquart* sont traduits, trois romans sont publiés, dont deux au parfum de scandale, et qui feront reculer la critique sur la réflexion entamée. Il s'agit d'*Une page d'amour*, qui passe presque inaperçu, et des deux grands succès *Nana* et *Pot-Bouille*, qui marquent une rupture dans la réception de Zola aux États-Unis.

Étudier leurs critiques permet de mesurer les poids respectifs de leur connaissance sur l'auteur, de la censure imposée par le contexte ainsi que de la subjectivité que constituent leurs goûts en matière de roman.

3 Les personnages des romans dans les tomes contemporains de *L'Assommoir* : la remise en question du réalisme

Le premier roman publié après le septième tome des *Rougon-Macquart* est *Une page d'amour*, néanmoins la publication de celui-ci en France arrive au moment où le scandale de *L'Assommoir* commence à agiter les journaux américains. T. B. Peterson and Brothers fait toutefois traduire *Une page d'amour* en 1878. Sa réception est donc éclipsée. Sa date de publication et son statut aux États-Unis, roman contemporain mais arrivant simultanément avec un autre tome du même auteur ayant bien plus attiré l'attention, en fait un livre à part au niveau de la réception. C'est un des seuls sur lesquels *The Literary World* n'aura pas proposé d'article. *The Nation* lui consacre néanmoins un assez long texte, dans lequel l'analyse des personnages tient une grande part. Contrairement à d'autres journaux célèbres, celui-ci a publié un article plutôt positif sur *L'Assommoir*. Or, Zola cherche dans *Une page d'amour* à se démarquer de son roman précédent, ainsi que la préface l'atteste, c'est une « œuvre intime et de demi-teinte »⁴⁷⁹. Colette Becker fait cependant remarquer que l'intrigue et les personnages ont pourtant un côté très malsain qui peut aussi choquer⁴⁸⁰.

Ainsi, *The Nation* estime qu'il s'agit d'un livre bien peu intéressant en le comparant au tome précédent. L'analyse des personnages est pertinente, mais le journaliste s'est heurté à la préface écrite par Zola, à la lumière de laquelle il a voulu étudier le texte. Hélène et Jeanne sont minutieusement décrites :

Elle [Hélène] est jeune, belle et vertueuse, elle est restée veuve, à Paris, avec un petit revenu et

⁴⁷⁹ UPA, t. II, p. 799.

⁴⁸⁰ BECKER Colette, « Présentation », *Une page d'amour*, par Émile Zola, GF Flammarion Paris, 1973.

une petite fille, une enfant d'une nature morbide et affectueuse, d'une disposition jalouse, méfiante et fantastique, sujette aux convulsions, crises d'épilepsie et autres affections graves. Cette petite fille qui, comme nous l'avons dit, est proprement l'héroïne du conte, est censée faire appel à nos sentiments les plus tendres ; mais nous nous sentons tenus de déclarer que de tous les enfants malades, elle est représentée par M. Zola comme la plus détestable, la plus mal élevée, la plus impossible à vivre. Elle est constamment malade, et sa mère est obligée d'appeler fréquemment le médecin, (qui a une épouse) tombe follement amoureux de Mme Grandjean, et cette Mme Grandjean (qui est devenue une bonne amie de l'épouse) lui rend la pareille, et récompense très vite sa passion. Une fois, alors qu'elle est occupée à le satisfaire rue Taitbout, la petite fille, laissée naturellement à la maison, conçoit une telle honte et une telle colère face à son état de solitude et à l'éloignement de sa mère qu'elle tombe dans le paroxysme d'une crise qui s'avère fatale, et à laquelle elle succombe immédiatement.⁴⁸¹

Ces quelques lignes destinées à résumer l'intrigue au lecteur permettent d'interpréter l'avis du critique sur ces personnages. Le comportement d'Hélène n'est pas jugé en soi, mais nous comprenons par le contenu entre parenthèses que son attitude est jugée immorale. Le critique montre ici une certaine prudence : suite au scandale de *L'Assommoir*, Zola est encore sous le feu des projecteurs. Rappelons qu'*Une page d'amour* est le premier roman de l'auteur à être disponible pour les non-francophones. Le dégoût envers Jeanne est rendu par de nombreux superlatifs. Le journaliste ne connaît pas encore bien l'auteur, mais a décidé de juger selon son intention, qu'il estime manquée. En effet, Jeanne est supposée provoquer chez le lecteur les plus « tendres sentiments », alors qu'elle est en fait insupportable. Sa maladie des nerfs est due à une « fantastic disposition ». Le mot fantastique et les superlatifs nombreux font également germer l'idée selon laquelle Zola crée des personnages construits autour de l'exagération : une certaine épicité commence à poindre, malgré les critiques négatives.

Les deux romans qui suivent sont frappés de scandale : *Nana* et de *Pot-Bouille*.

Nana, publié juste après *Une page d'amour*, raconte la vie d'une prostituée, ce qui a d'abord fait scandale en France avant d'agiter les États-Unis. L'auteur, comme à son habitude, prépare son roman grâce à une étude : « Zola commença son enquête sur les milieux des filles, et des courtisanes-actrices, avant d'ébaucher l'intrigue de son roman : sans doute au début de l'année

⁴⁸¹ ANONYME, « *Une page d'amour* », *The Nation*, New York, XXVI, n° 674, 30 mai 1878, p. 362.

She [Hélène] is young, beautiful, and virtuous, and she has been left a widow, in Paris, with a small income and a little daughter, a child of a morbidly affectionate nature, of a jealous, suspicious, and fantastic disposition, and liable to convulsions, epileptic fits, and other grievous ailments. This little girl who, as we have said, is properly the heroine of the tale, is apparently meant to appeal to our tenderest sentiments ; but we feel bound to declare that, of all unhealthy children, she is represented by M. Zola as the most detestable, the most ill-bred, the most impossible to live with. She is constantly ill, and her mother is obliged frequently to call in the doctor, (who has a wife on his own) falls madly in love with Madame Grandjean, and that Madame Grandjean (who has become a good friend of the wife) reciprocates, and very soon gratifies, his passion. On one occasion, while she is occupied in gratifying it in the Rue Taitbout, the little girl, left at home naturally, conceives such grief, shame, and anger at her deserted condition and her mother's estrangement that she falls into a paroxysm which proves fatal, and to which she presently succumbs.

1878 »⁴⁸². La connaissance seule de ce fait ne pouvait que faire réagir l'Amérique puritaine. Mais la provocation ne s'arrête pas là. Que l'auteur l'ait voulu ou pas, « on colportait que *Nana* serait un roman à clefs sur les mœurs des grandes cocottes, du théâtre, et du journalisme »⁴⁸³. C'est aussi la campagne publicitaire qui déclenche le scandale : Zola est qualifié de pornographe car il gagne beaucoup d'argent en publiant des romans qualifiés d'obscènes. Ainsi, le scandale en France fut important : « Les reproches, les outrages, les railleries grossières dégringolèrent de tous côtés »⁴⁸⁴. Même du côté politique, la censure n'est pas loin, comme le précise également l'édition Pléiade.

Aux États-Unis, les journaux ne perdent pas de temps pour donner leur opinion, et font chacun un article dès le mois de février 1880, alors que le feuilleton vient tout juste de se terminer dans *Le Voltaire*. Le premier périodique à se lancer est *The Literary World*, moins de dix jours après la fin de la publication. Comment ce journal, qui ne se base que sur des traductions pour faire sa critique, peut-il donc avoir une opinion sur *Nana* à ce moment ? Il ne s'agit probablement que des échos du scandale, le ton employé s'intéressant surtout à la rumeur qui entoure ce roman : « Une étude du caractère et de la vie d'une femme française typique de la ville, aussi réaliste soit-elle, n'est guère à recommander pour tous les lecteurs ; et les éditeurs qui diffusent une telle littérature au grand public assume une grave responsabilité »⁴⁸⁵. Le ton est très moraliste et ne s'occupe que du sujet, ce qui prouve que la lecture n'a pas été faite. Il s'agit d'une part d'être les premiers à diffuser la nouvelle, et d'autre part de diffuser un cliché sans avoir fait soi-même l'expérience de la lecture, ce qui ne laisse que peu de marge de manœuvre aux éventuels prochains articles.

C'est peut-être la raison pour laquelle *The Nation*, pourtant généralement bienveillant envers Zola, publie cinq jours plus tard un article sur le roman, beaucoup plus documenté que celui de *The Literary World*. Le texte pose déjà le personnage de Nana en le situant dans l'arbre généalogique des *Rougon-Macquart*, avant de décrire la scène d'ouverture. Le livre est jugé sans grand intérêt. Peut-être que *The Nation*, malgré sa rivalité avec le périodique bostonien, a été contraint à la prudence vis-à-vis de ce livre en particulier, qui avait suscité tant de scandale. Pourtant, en creux, ici encore, Zola est accusé d'exagérer un fait de vie dans l'incroyable destin du personnage. L'article se termine ainsi : « Il y a quelques “faits de la vie” qui peuvent être estimés assez précisément sans en avoir l'expérience, et on pourrait objecter à ce livre que la misère de la vie d'un “Nana” en est une ; il suffit pourtant d'objecter que selon le discours même de M. Zola, il échoue dans la vraisemblance »⁴⁸⁶.

⁴⁸² *N*, t. II, p. 1667.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 1685.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 1688.

⁴⁸⁵ ANONYME, « Current Fiction », *The Literary World*, Boston, XI, n°4, 14 fév. 1880, p. 59.

A study of the character and life of a typical French woman of the town, however realistic it may be, is hardly to be recommended for general perusal ; and publishers who spread such literature before the public assume a grave responsibility.

⁴⁸⁶ ANONYME, « Recents Novels », *The Nation*, New York, XXX, 19 fév. 1880, p. 141.

Deux mois plus tard, *The Nation* consacre un nouvel article, bien plus complet que le précédent, au même roman, alors que son homologue de Boston semble ne pas vouloir lire l'ouvrage. Dans ce texte, le journaliste commence par indiquer le manque de vraisemblance de l'histoire. Une très longue introduction est consacrée précisément à ce manque de réalisme et au danger que représente un tel roman, conformément à la prudence attendue dans la critique de *Nana*. Dans le dernier tiers du texte, le journaliste concède au personnage principal un côté intéressant et réaliste dans l'analyse de sa superficialité : « La seule chose admirable dans le livre est la superficialité de Nana. Tout le reste est, pour inverser l'expression habituelle, trop mauvais pour être vrai : ou du moins est présenté de manière à laisser une impression d'un roman entièrement et totalement faux. »⁴⁸⁷. Le journaliste part de ce constat pour expliquer l'exagération, en expliquant précisément tout ce qui mène à une situation trop absurde. Il estime que l'écriture de ce roman porte un coup au naturalisme, en démontrant que le courant n'a rien à voir avec l'observation. Le journaliste Fiske s'exprime longuement à ce propos dans *The North American Review*. Il cherche à déconstruire la théorie de Zola notamment en lui opposant des mythes plus anciens, que ce soit dans l'Antiquité ou dans des classiques anglais : « Le tableau est colossal par ses proportions et ses couleurs éclatantes. Ce n'est pas plus dans le ton de la réalité quotidienne que "King Lear" ou "The Bride of Lammernoor". Cette énorme Vénus charnelle, avec des traits grossiers et aucune touche de charme mental ou moral, exerçant une domination implacable de la luxure sur les riches et les orgueilleux, les stupides et les brillants, les non sophistiqués et les expérimentés, est une invention audacieuse de l'imagination, autant que la sorcière qui a attiré les compagnons d'Ulysse vers leur horrible destin »⁴⁸⁸. Ici le but est de critiquer négativement le personnage. Pourtant, la première comparaison, si elle ne se situe pas dans un domaine littéraire, est faite avec des grands classiques. La deuxième rappelle que Nana est selon l'auteur une « Vénus », pour faire le rapprochement avec d'autres femmes irrésistibles, les sorcières d'Homère. Malgré des critiques acerbes, cette analyse rapproche le roman d'une forme d'épopée, en évoquant tous les ingrédients qu'elle recèle.

Au sujet de *Pot-Bouille*, l'exagération est de nouveau critiquée. *The Literary World* ajoute que les personnages ne peuvent pas être réels car trop « bestiaux » : « Mais il n'a jamais créé un

There are some "facts of life" which can be estimated quite accurately without experience of them, and it might be objected to this book that the misery of the life of a 'Nana' is one ; but it is a sufficient objection to it that, judged by M. Zola's own standard, it fails in verisimilitude.

⁴⁸⁷ ANONYME, « Recents Novels », *The Nation*, New York, XXX, 22 avr. 1880, p. 312.

The one admirable thing in the book is the shallowness of Nana. Everything else is, to reverse the ordinary phrase, too bad to be true : or at least is so set forth as to leave an entirely false total impression.

⁴⁸⁸ FISKE, A. K., « Profligacy in Fiction », *The North American Review*, Boston, CXXXI, N°284, juil. 1880, p. 81.

The picture is colossal in proportions and flaring in colors. It is no more in the tone of every-day reality than 'King Lear' or 'The Bride of Lammernoor'. This huge, fleshly Venus, with gross attractions of person and no touch of mental or moral charm, exercising a relentless dominion of lust over the rich and proud, the stupid and the brilliant, the unsophisticated and the experienced, is a daring figment of the imagination, as much so as the witch that lured the companions of Ulysses to their swinish fate.

personnage qui prend vie, pour la raison qu'aucun de ses personnages n'est réel. Ses hommes et ses femmes, à quelques exceptions près, sont simplement bestiaux »⁴⁸⁹. Malgré le problème de morale qui parasite quelque peu l'accès à une véritable étude littéraire, certains arguments peuvent être intéressants et contribuer à une reconnaissance de l'auteur. *The Critic*, qui est pourtant très hostile à Zola, fait remarquer que l'originalité du roman tient aussi dans le fait que la maison elle-même est un de ses personnages : « L'histoire elle-même est bien plus complexe et décousue que ne le veut M. Zola ; pourtant il y a une certaine originalité en ce qu'une maison, et non une personne, soit le "héros" »⁴⁹⁰. L'auteur crée de l'animé à partir d'inanimé comme dans l'histoire de Pygmalion et Galatée : l'intrigue prend alors un caractère mythique.

Pot-Bouille et *Nana* représentent finalement un tournant dans la réception américaine de l'œuvre de Zola pour deux raisons principales. D'une part, le contexte dans lequel les deux romans arrivent, auréolés du scandale français, et dans un moment où la critique commence à élargir son savoir sur la production romanesque de cet auteur. D'autre part, c'est cette prise de conscience des diverses exagérations et du côté très imaginatif de ses écrits antérieurs qui crée finalement un malentendu. Les Américains lisent les textes critiques de Zola, nous l'avons vu précédemment. Ils savent que l'auteur prétend utiliser une démarche scientifique : or ce n'est pas ce qu'il fait. Avant d'accepter d'analyser la grandeur de ses personnages, il leur faut déjà mesurer la distance que le naturaliste français a pu mettre entre ses théories et sa pratique.

À ce moment de la réception, les Américains ont donc tout en main pour mieux comprendre les personnages zoliens : ils savent que ceux-ci sont construits à partir de modèles présents et passés, réels et mythiques, et que leur personnalité peut être jugée exagérée, voire peu réaliste. En outre, les personnages sont ancrés dans un milieu réel, et sont parfois, comme Miette, symbolique d'une partie de l'Histoire de France. Les critiques américains ont donc toute possibilité d'analyser les textes de Zola du point de vue de leur épicité comme de leur caractère de document humain. Les choses ne sont pas pourtant pas si aisées, car Zola a été largement condamné dans les années antérieures. Revenir sur son opinion n'est pas simple.

4 L'analyse des personnages de romans après *Nana* et *Pot-Bouille* : vers une acceptation de l'épicité

Malgré le poids de la censure puritaine, les journaux littéraires américains ont commencé à

⁴⁸⁹ ANONYME, « Zola's Stink-Pot », *Literary World*, Boston, XIII, n°11, 3 juin 1882, p. 175.

But he has never created a character that will live, for the reason that none of his characters are real. His men and women, with a few exceptions are simply bestial.

⁴⁹⁰ ANONYME, « Minor Notices », *The Critic*, New York, II, n° 35, 6 mai 1882, p. 127.

The story itself is far more involved and rambling than M. Zola wants ; yet it has a certain originality in that a house, and not a person, is the "hero".

développer une prise en considération des personnages zoliens plus pertinente. Au sujet d'*Au Bonheur des Dames*, *The Literary World* propose une analyse neutre. Après une introduction où, pour une fois, la morale n'est pas abordée, l'intrigue du roman est racontée :

« Sa résistance [Denise] et ses talents commerciaux la portent aux plus hauts postes de confiance et de responsabilité. Mouret finit par faire de sa femme la pauvre fille qu'il voulait être sa maîtresse »⁴⁹¹. L'article est signé de J. L. F., le correspondant américain du journal, qui a donc dû avoir accès à la version originale, pour la première fois dans l'histoire de la réception de Zola par *The Literary World*. Celui-ci, dans son résumé, met en valeur l'histoire de la pauvre jeune fille qui parvient à progresser dans l'échelle sociale grâce à ses compétences et son intelligence. Même si cet article n'est pas détaillé et n'entre pas dans l'analyse, ce point de vue est intéressant, car il permet de constater le glissement du Zola moral au Zola social (cf chapitre 2).

Un second article est publié quelques temps plus tard : ce texte va plus loin dans l'analyse, et estime que le personnage de Denise est un personnage exceptionnel de par son sens du devoir : « L'objet du livre est de montrer comment la conscience, le courage et la fermeté d'une jeune fille nommée Denise, qui est entrée au service de cette maison, ont fait d'elle une exception à la règle, l'ont élevée au-dessus de la tentation, l'ont portée en toute sécurité au-delà de dangers moraux divers et variés, et ont fini par faire d'elle l'épouse légitime du propriétaire qui avait d'abord tenté de la séduire »⁴⁹². Le personnage est une « exception », et se trouve être vertueux : ce commentaire juge que Zola choisit des acteurs en relief pour ses romans, contrairement à ce qui lui a été reproché. Devant cet exemple de vertu, le journal est partagé : il estime que l'impact du livre dépend de son public : «

Compte tenu de ses congrégations immédiates, Zola peut être un prédicateur ; mais la nourriture d'un homme est le poison d'un autre homme, et ce qui est un sermon à Paris peut avoir un effet différent ailleurs »⁴⁹³. Nous nous trouvons donc toujours dans le cliché où les romans zoliens ne sont pas à mettre entre les mains des jeunes filles.

The Critic commence également à proposer des analyses. Il convient de rappeler que ce

⁴⁹¹ J. L. F., « Paris », *Literary World*, Boston, XIV, n° 7, 7 avr. 1883 p. 109.

Her [Denise] resistance and her commercial talents carry her to the highest posts of confidence and responsibility. Mouret ends by making his wife the poor girl whom he had intended should be his mistress.

⁴⁹² ANONYME, « Paris », *Literary World*, Boston, XIV, n° 14, 14 juil. 1883, p. 228.

The object of the book is to show how the conscience, courage and firmness of a young girl named Denise, who entered the service of this house, made her an exception to the rule, lifted her high above temptation, carried her safely past a variety of moral dangers, and ended by making her the lawful wife of the proprietor who had first attempted to seduce her.

⁴⁹³ *Ibid.*

Considering his immediate congregations, Zola may be a preacher ; but one man's food is another man's poison, and what is a sermon to Paris may serve a different effect elsewhere.

journal ne s'intéresse à Zola qu'à partir de l'année 1881 ; pourtant ses critiques commenceront par beaucoup d'indignation, comme si les journalistes avaient eux aussi besoin de s'habituer au style de l'auteur pour pouvoir l'apprécier. L'article commence d'une façon très violente, évoquant la « monstruosité »⁴⁹⁴ du roman, et déclarant qu'il convient à la « réputation de luxure »⁴⁹⁵ de l'auteur. Il y est même comparé au Marquis de Sade. Le texte commence à évoquer l'intrigue avec une rapide présentation de Denise. Puis il consacre un long développement à Madame Desforges, afin d'illustrer la passion qui est la sienne une fois dans le magasin : « Et si de petits drames d'amour comme celui-ci se déroulaient dans le rayon des gants, on peut imaginer les saturnales de la passion qui pourraient être observées dans des départements plus isolés de l'établissement. »⁴⁹⁶. C'est étonnant car ce personnage est en fait secondaire dans *Au Bonheur des Dames*. À la lumière de l'analyse sur *Pot-Bouille*, il est possible d'émettre l'hypothèse que Madame Desforges est finalement le symbole de toutes les clientes du magasin. C'est une intuition qui poursuit manifestement le rédacteur de *The Critic*, bien que la critique soit éminemment négative.

L'ensemble des analyses reste à peu près dans la même idée jusqu'à *La Terre*, dont les personnages sont de nouveau décrits comme bestiaux. C'est pour *Le Rêve* que les critiques se font plus douces. *The Critic* en conseille la lecture : le roman s'éloignerait tellement de l'écriture de l'auteur qu'ils estiment qu'il ne peut s'agir d'un Zola. Le texte serait en quelque sorte trop moral pour avoir été écrit par cet auteur.. Le journaliste apprécie le personnage d'Angélique pour sa capacité à contraster avec son environnement, et sa comparaison avec un agneau peut rappeler des thèmes bibliques : « En le comparant avec les autres “sensations” de Zola, on ne peut s'empêcher de penser que c'est une brebis parmi les loups, dangereusement belle et terriblement triste »⁴⁹⁷. *The Literary World* est absolument conquis par le résultat, qui est « une des plus exquises romances »⁴⁹⁸. C'est la première fois qu'un roman est directement qualifié de romance. C'est à travers l'analyse du personnage principal que cette entorse au réalisme, maintes fois constatée, est perçue sous un angle favorable : « Angélique, la sainte brodeuse de la cathédrale de Beaumont, est une belle figure, et le monde romantique dans lequel elle a son être le plus intime est ouvert au lecteur d'une main de maître »⁴⁹⁹. Il est fait référence au courant littéraire du romantisme. L'article est dithyrambique et le

⁴⁹⁴ Monstrosity.

⁴⁹⁵ ANONYME, « Zola's New Novel », *The Critic*, New York, III, n° 62, 10 mars 1883, p. 104.

reputation for prurience. ANONYME, « Zola's Dream », *The Critic*, New York, X, n° 257, 1^{er} déc. 1888, p. 271.

In comparing it with Zola's other “sensations”, one cannot but think it is a ewe-lamb among wolves, perilously beautiful, tantalizingly sad.

⁴⁹⁶ *Ibid.*

And if little love-dramas like this were being enacted over the glover counter, one can imagine the saturnalia of passion which might be witnessed in more secluded departments of the establishment.

⁴⁹⁷

⁴⁹⁸ ANONYME, « Minor notices : *Le Rêve* », *The Literary World*, Boston, XIX, n° 25, 8 déc. 1888, p. 451.
one of the most exquisite romances.

⁴⁹⁹ *Ibid.*

journaliste finit en invitant chacun, n'aimant ou n'aimant pas Zola, à lire le roman. Le personnage d'Angélique a atteint une forme de grandeur.

C'est probablement une des raisons pour lesquelles Sir Edwin Arnold consacre toute un développement au tome qui suit, à savoir *La Bête humaine*. Il sait également tous les reproches qui lui sont adressés, et les répète pour pouvoir mieux les réduire à néant. L'analyse des personnages est cependant assez pauvre en terme de comparaison. Le journaliste cherche plutôt à faire correspondre la théorie avec la pratique, en expliquant les actions des personnages par leur hérédité ou leur implication dans un milieu donné. La passion de Jacques Lantier est décrite en faisant appel aux idées spécifiques de la méthode zolienne. Sa pulsion de meurtre est rapprochée du désir qu'il éprouve pour Séverine et d'autres femmes du roman. Le journaliste donne ici à la faille héréditaire une incidence intéressante dont il sera question plus tard dans l'étude. Il fait un parallèle judicieux avec *Thérèse Raquin*, en expliquant la raison du secret entre Séverine et Roubaud : « Séverine et Roubaud gardent leur mauvais secret bien caché, mais, comme dans le cas de cette autre histoire passionnante du même auteur, *Thérèse Raquin*, leur crime a tué dans leur sein tout amour, et Roubaud se tourne vers le jeu tandis que sa femme revient avec Jacques, le conducteur de la locomotive »⁵⁰⁰. Les personnages subissent des influences diverses, incluant « la funeste influence de la Croix de Maufras »⁵⁰¹. Leur côté dramatique est mis en lumière, y compris lorsqu'il s'agit de Flore. C'est la raison pour laquelle le critique en arrive à affirmer : « On peut nier beaucoup de mérites à Zola, mais jamais celui de la force dramatique »⁵⁰². Les personnages sont ainsi déterminés par des forces transcendantes, ce qui rapproche le roman d'une forme de tragique, tandis que le dramatique est mis en valeur. Tout ceci contribue à conférer à l'œuvre une grandeur épique.

Dans ce cadre, l'analyse de la Lison est intéressante, car elle est selon le critique la réelle maîtresse de Lantier : « Cette locomotive est la vraie maîtresse de Lantier ; il n'est jamais fatigué de la nettoyer et de la polir, ou de satisfaire somptueusement sa passion éternelle pour le pétrole, et on sent presque avec lui qu'elle vit et a une existence et une disposition qui lui sont propres dans les scènes où Jacques la conduit à travers les obstacles, la neige, ou dans la dernière effroyable catastrophe de sa carrière, lorsque Jacques tente d'éviter la collision fatale avec Flore, que celle-ci a

Angélique, the saintly embroiderer for the Cathedral of Beaumont, is a beautiful figure, and the romantic world in which she has her inmost being is opened to the reader with a master's hand.

⁵⁰⁰ ARNOLD Sir Edwin, « The Best Book of the Year », *The North American Review*, Boston, CLIV, n° 422, janv. 1892, p. 88.

Severine and Roubaud keep their bad secret close, but, as in the case of that other absorbing story by the same author, 'Thérèse Raquin', their crime has killed in their bosoms all love, and Roubaud turns to gambling while his wife takes up with Jacques, the engine-driver.

⁵⁰¹ *Ibid*, p. 89.

the baneful influence of the Croix de Maufras.

⁵⁰² *Ibid*.

One may deny many merits to Zola, but never that of dramatic force.

préparé pour lui pour se venger de Séverine »⁵⁰³. La présence de ce monstre à la fois mythique et moderne, déjà pressentie par *The Critic* à propos de la maison de *Pot-Bouille* et du magasin d'*Au Bonheur des Dames*, est probablement l'élément le plus intéressant de l'article en ce qui concerne l'évolution de la perception des personnages. Finalement, leur côté exagéré et la grandeur qui en découle s'étend à ce qui les entoure. Le naturalisme zolien commence à prendre sens dans l'ensemble des romans et non plus dans la construction de quelques personnages. Sa méthode, longtemps accusée d'être grossière et contraire à la poésie, commence à être comprise dans sa pratique et non plus seulement dans sa théorie. Ce long article d'un critique reconnu a eu un apport positif certain sur la réception de Zola après *La Bête Humaine*.

À la suite de cette critique, l'analyse des personnages est généralement traitée en fonction des théories zoliennes. Si les mythes antiques et bibliques revenaient souvent pour les premiers tomes des *Rougon-Macquart*, ce sont des mythes exclusivement zoliens qui font l'objet d'études par la suite, avec des machines qui deviennent de véritables personnages. Les aspects dramatiques sont souvent mis en valeur. Les journalistes travaillent de plus en plus sur l'équilibre entre réalité et fiction que respecte Zola dans la construction de ses personnages, mais aussi sur leur côté universel. L'analyse des Américains évolue pour leur donner un rôle plus symbolique, représentatif de diverses catégories de population, voire parfois de valeurs. Les critiques commencent à identifier des liens entre les actants et ce qui les entoure, la mise en évidence de cet ensemble d'interactions génère une dimension de grandeur dans les romans. Les contrastes entre personnages et décor sont très appréciés. Le côté épique est finalement souvent laissé à un ensemble d'éléments plutôt que directement aux personnages : L'analyse se dirige donc peu à peu vers une conception plus globale.

Dans sa critique de *L'Argent*, *The Literary World* explique que certains faits sont directement tirés du réel, l'auteur s'inspirant du krach de *l'Union Générale*. Puis, il raconte la façon dont chaque type de personnage est étudié en fonction de sa réponse à la possession ou non d'argent, arrivant finalement à des conclusions assez générales : « il n'a pas épargné un détail de la méchanceté, de toutes sortes et de tout degré d'intensité, que l'argent peut induire ; il montre le bien et le mal du don illimité ; la variété des termes qui peuvent conduire les hommes et les femmes à vendre leur âme »⁵⁰⁴. Nous passons ici à un côté très universel qui peut être caractéristique de ce désir de représenter l'ensemble de la population, souvent associé au romantisme. Le critique

⁵⁰³ *Ibid.*

This engine is the real mistress of Lantier ; he is never tired of cleaning and polishing her, or of lavishly satisfying her eternal passion for oil, and we almost feel with him that she lives and has an existence and disposition of her own in the scenes when Jacques drives her through the piled-up snow, or in the last frightful catastrophe of her career, when Jacques tries to avoid the fatal collision with Flore has prepared for him in order to be avenged against Severine.

⁵⁰⁴ ANONYME, « *Money* », *The Literary World*, Boston, XXII, n° 9, 25 avr. 1891, p. 142.

he has not spared a detail of the vileness, of every kind and degree, which money can induce ; he shows the good and the evil of unlimited giving ; the variety of terms of which men and women can sell their souls.

complexifie cette idée avec une référence à la musique, inhérente au genre poétique mais aussi au genre épique : « Pourtant, la note finale de la formidable symphonie dorée de M. Zola est optimiste - il ne pourrait en être autrement, à l'issue d'une étude aussi large et impartiale de son thème »⁵⁰⁵. Le texte s'appuie sur l'aspect littéraire : le jugement négatif ne vient pas parasiter l'analyse. Ici, le critique note surtout le glissement de personnes à personnages « type ». Ceux-ci représentent alors quelque chose de plus vaste, ce qui fait partie de la transposition de la réalité à la fiction. Les critiques américains commencent donc à percevoir l'aspect imaginaire de Zola mais aussi de sa méthode.

L'analyse de *La Débâcle* est globalement positive, bien que ça et là le réalisme soit mis en cause. *The Literary World*, *The Nation* et un article de *The Critic* ont été élogieux. Le premier évoque avec enthousiasme les amours d'Henriette et Jean : « Il y a un mince fil de romance dans l'œuvre - l'amour et les errances de la dévouée Henriette ; ça et là, le sourire d'une jeune fille illumine un instant le sombre bilan des canonnades et des tactiques. L'auteur a évidemment étudié son sujet avec le plus grand soin, sans dédaigner aucun document ni souvenir »⁵⁰⁶. Ici la critique souligne la dichotomie entre la romance et le réalisme cru de l'auteur. Le personnage d'Henriette est accepté en cela qu'il représente un contraste avec l'environnement qui l'entoure : ce côté fictionnel séduit de plus en plus, et les critiques n'hésitent plus à le souligner. Pour *The Literary World* comme pour *The Critic*, l'analyse se situe davantage sur la mise en valeur du tableau d'ensemble que sur les personnages de l'intrigue, comme si le général venait prendre le pas sur le particulier. L'évolution quant à leur étude n'est pas très perceptible dans les critiques de ce roman.

Le Docteur Pascal a beaucoup divisé, mais *The Critic*, probablement influencé par Sir Edwin Arnold, en propose une analyse complète, en revenant sur la série. Le journaliste parle d'abord du côté universel des *Rougon-Macquart* : « Lorsque Zola, à son tour, a voulu rendre la famille Rougon-Macquart représentative de ce qu'il considérait comme les forces sociales de son temps, a suivi la fortune de ses membres non seulement dans les professions, l'armée et les hautes branches de la finance, mais aussi à la charrue et à la mine, et derrière le comptoir du commerce de détail »⁵⁰⁷. Par le choix de l'auteur d'avoir pris son inspiration dans chaque milieu, la série de roman

⁵⁰⁵ *Ibid.*

Yet the final note of M. Zola's tremendous symphony in gold is one of optimism - it could not be otherwise, at the conclusion of so large and impartial a study of his theme.

⁵⁰⁶ ANONYME, « *The Downfall* », *The Literary World*, Boston, XXIII, n°15, 16 juil. 1892, p. 245.

There is a slender thread of romance in the work - the love and the wanderings of the devoted Henriette ; here and there a girl's smile brightens for an instant the grim record of cannonades and tactics. The author has evidently studied his topic with the utmost care, not disdaining any document or remembrance.

⁵⁰⁷ ANONYME, « *Le Docteur Pascal* », *The Critic*, New York, XXIII, n° 606, 30 sept. 1893, p. 205.

When Zola, in his turn, wished to make the Rougon-Macquart family representative of what he considered the social forces of his day, he followed the fortunes of its members not only into the professions, the army and the higher branches of finance, but at the plough and in the mine, and behind the counter of retail trade.

devient un répertoire des différents personnages types qui peuvent être rencontrés durant le Second Empire.

Le cycle des *Rougon-Macquart* se termine ici, et ainsi que la critique l'exprime, Zola décide de changer de ton par la suite, dans les *Trois Villes* puis dans les *Évangiles*. Si la première série commence à être comprise, les Américains ne s'attendent pas à un personnage embrayeur aussi présent que Pierre dans les trois tomes. Nous entendons par « personnage-embrayeur » la définition de Philippe Hamon : « Ils sont les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur, ou de leurs délégués : personnages "porte-parole", chœurs de tragédies antiques, [...] »⁵⁰⁸. Les commentaires constants de Pierre sur ce qu'il vit ont surpris. Par ailleurs, l'optimisme qui existe malgré tout dans cette trilogie prend le contre-pied de la série des *Rougon-Macquart*. L'analyse des personnages a ici d'autres visées : elle permet de montrer le respect qu'a gagné Zola. En effet, la plupart des critiques sont longues et développent leurs argumentations. Ce n'est pas anodin : le personnage de Pierre, comme le personnage de Pascal avant lui, n'est pas très apprécié, mais pourtant les Américains lui concéderont qu'il marie l'usage du scientifique avec une partie d'idéalisme. Dans l'ensemble, les chroniques cherchent à faire à placer leur étude sous l'égide de critères littéraires, qu'ils trouvent dans les textes théoriques de Zola. Le réalisme fait partie des éléments mis en avant.

5 Les Trois Villes et Les Évangiles : des personnages analysés selon des critères littéraires

Dans l'analyse des *Trois Villes*, les critiques s'attardent un peu plus sur chaque roman, ce qui permet de développer le rôle de chaque personnage. Cependant, la critique de l'Église a été plus difficile, en particulier pour le périodique conservateur *The Literary World*, qui a cependant proposé une critique plutôt positive pour *Rome*. S'agissant de *Lourdes*, le périodique a été assez tranchant : il prétend qu'il n'y a pas d'intrigue. Son analyse des personnages en vient à considérer que le livre devrait être un ouvrage de théologie, attestant malgré son accueil défavorable, de l'érudition de Zola : « Il nous présente si vivement le triste voyage, l'histoire de Bernadette et la croissance de Lourdes en une maison de guérison miraculeuse, et les expériences de ses nombreux personnages au cours des trois jours remplis d'espoir et de prière devant la Grotte, et finit par une vision diverse de la soumission, l'amélioration ou la guérison, que le roman est un livre à placer dans chaque bibliothèque théologique comme une étude de la superstition moderne »⁵⁰⁹. Le reste de la critique

⁵⁰⁸ HAMON Philippe, « Pour une étude sémiologique du personnage » *La Poétique du Récit*, Le Seuil, Paris, 1973, pp. 122-3.

⁵⁰⁹ ANONYME, « *Lourdes* », *The Literary World*, Boston, XXV, n°23, 17 nov. 1894, p. 386.

So vividly does he put before us the sad journey, the history of Bernadette, and the growth of Lourdes into a home of miraculous healing, and the experiences of his many characters in the three crowded

est essentiellement neutre : le journaliste décrit le livre, la guérison miraculeuse de Marie, l'explication qu'y donne Pierre, sans commenter. Il fournit cependant quelques extraits de la traduction. *The Critic* évoque également le côté « human document » du roman, mais utilise son analyse du personnage de Pierre comme une alliance entre l'observation et l'imagination : « Zola a choisi un prêtre douteux comme véhicule de ses observations, et ce jeune homme, torturé par ses doutes, accompagne les pèlerins, et leur raconte, dans ce wagon rempli de plaintes et de gémissements, l'histoire de l'apparition de la Vierge à Bernadette Soubirous (sic), comme dans les dépliants catholiques, ses pensées accompagnant le conte simple par le commentaire de la recherche scientifique moderne »⁵¹⁰. Le prêtre est ainsi d'un côté celui qui raconte la foi de l'Église catholique dans les miracles, mais aussi celui qui les explique de façon scientifique. Ce sont les deux forces principales du livre selon *The Critic*. Le personnage se situe dans un entre-deux maîtrisé à la fois réel et imaginaire. La critique de Lourdes, bonne ou mauvaise, est plutôt dans l'acceptation que le personnage zolien représente une forme de « document humain ». Cependant, ce que *The Critic* apprécie ici est aussi ce que *The Literary World* n'apprécie pas. Ainsi, le tome suivant de la trilogie, à savoir *Rome*, recueille plus de remarques favorables de la part de ce dernier, en particulier à propos du couple que forment Dario et Benedetta.

Les deux journaux sont en effet très différents dans leur analyse. Pour *The Critic*, les deux amoureux sont loin d'être des personnages réalistes, et soulignent les limites de Zola. La critique explique que celui-ci est passé à côté du véritable caractère des Romains : « Il tente aussi de donner une idée de la société romaine, mais ici aussi, il induit son public en erreur »⁵¹¹. Ainsi, à côté des moments où les personnages sont dits représentatifs de la société, ou simplement ancrés dans le réel, il existe aussi des critiques pour lesquels, à l'inverse, le but de Zola est supposé être manqué. Les amours de Benedetta et Dario sont jugées irréalistes, et nous voyons rapidement resurgir dans l'article l'accusation d'immoralité. En effet, les deux reproches sont ici liés, car le critique précise qu'il n'est pas imaginable qu'une « [...] C'est plutôt impossible de croire que la noble dame, peu importe l'atavisme amoureux qu'elle peut avoir, se serait comportée comme son héroïne, Benedetta [...] surtout dans ce qui est censé être la grande scène du livre »⁵¹². Le problème réside dans le fait

days spent in hope and prayer before the Grotto, and ended more variously in submission, in improvement, or in cure, that the book is one to be placed in every theological library as a study in modern superstition.

⁵¹⁰ ANONYME, « Lourdes », *The Critic*, New York, XXV, n° 651, 11 août 1894, p. 90.

Zola has chosen a doubting priest as the vehicle for his observations, and this young man, tortured by his doubts, accompanies the pilgrims, and tells to them, in that wahn filled with complaints and groans, the story of the Virgin's appearance to Bernadette Soubirous (sic), as it is told in Catholic Leaflets, his thoughts accompanying the simple tale with the commentary of modern scientific investigation.

⁵¹¹ ANONYME, « M. Zola's Rome », *The Critic*, New York, XXVIII, n° 747, 13 juin 1896, p. 420.

He also attempts to give an idea of Roman society, but here, also, he is misleading.

⁵¹² *Ibid.*

[...] it is quite impossible to believe that any modern gentlewoman, no matter with what amorous atavism, should have behaved as his heroine, Benedetta [...] especially in what is meant to be the great scene of the book.

qu'elle soit noble. Il est vrai que la scène où elle meurt dans les bras de son amant peut sembler assez peu réaliste. En outre, *The Nation* a été l'un des premiers à parler de la méthode de Zola. Peut-être souhaite-il ainsi montrer qu'il tient à analyser les actants en fonction de celle-ci. Par ailleurs, le fond de l'article est positif, bien que les compliments évoquent d'autres aspects de l'œuvre. C'est un moment particulier de la réception : après avoir accepté d'analyser les romans selon la méthode, les critiques en arrivent à la conclusion qu'une partie conséquente de la construction littéraire n'est pas imputable à la stricte application de la théorie. La partie imaginative, pourtant bien explicitée par Zola, n'est pas ressentie comme faisant partie de son discours d'essayiste. Les deux pans de l'écriture zolienne semblent à ce moment difficilement conciliables.

Toutefois, le critique qui parle de *Rome* dans *The Literary World* pense spécifiquement le contraire de son homologue de New York. Celui-ci trouve en effet une profondeur et une puissance dans les personnages du roman, en particulier Benedetta et Dario :

Le dessin des personnages de Rome est très remarquable. Le prince cardinal Boccanera est une figure des plus impressionnantes. Dario est une image presque parfaite de la dernière ramification d'une race décadente, et nous avons en Benedetta la femme passionnée qui a influencé l'esprit des peintres et des poètes de la Renaissance. Orlando, le compagnon de Garibaldi, et l'un des héros de l'Italie libérée, est l'une des figures les plus nobles de la romance moderne, et nous n'avions pas supposé qu'il était possible pour Zola d'en dessiner une.⁵¹³

Les commentaires du journaliste concèdent de la puissance à la scène avec le mot « impressive », un caractère représentatif puisque Dario est l'image de la race décadente, mais aussi quelque chose qui se rattache à la romance, avec la femme « passionnate ». Celle-ci est d'ailleurs une source d'inspiration pour les grands artistes italiens : le choix de la cité de *Rome* permet d'éveiller tout cet imaginaire. Enfin, le personnage fait le lien avec le côté social de l'auteur, puisque Garibaldi est un héros de la « liberated Italie ». C'est donc dans les actants du récit que se trouvent les deux côtés de Zola : le scientifique et l'imaginaire. Il s'agit de ce qui rattache le romancier au statut de savant observateur de la réalité mais aussi d'une envolée vers d'autres genres, plus romantiques, et plus puissants, puisque le critique atteste qu'il ne pensait pas qu'il était dans le « Zola's power » de peindre ainsi des personnages.

Nous pouvons avancer l'hypothèse que *The Literary World* apprécie d'autant plus ce roman qu'il s'éloigne du réel, alors que c'est l'inverse pour *The Nation*. Qu'en est-il pour *Paris* ? Ce texte aborde des thèmes politiques qui ont pu heurter la sensibilité des Américains : le socialisme et

⁵¹³ ANONYME, « Zola's Rome », *Literary World*, Boston, XXVII, n° 17, 22 août 1896, p. 261.

The character-drawing in Rome is very remarkable. The prince Cardinal Boccanera is a most impressive figure. Dario is an almost perfect picture of the last offshoot of a decadent race, and in Benedetta we have the passionate woman who swayed the minds of the Renaissance painters and poets. Orlando, the companion of Garibaldi, and one of the heroes of liberated Italy, is one of the noblest figures in modern romance, and we had not supposed that it lay within Zola's power to draw such an one.

l'anarchisme n'étaient pas bien vus. C'est sans doute le roman qui a été le moins apprécié des trois, malgré la date de publication en synchronie avec l'affaire Dreyfus. C'est d'ailleurs ainsi que commence la critique de *The Nation* :

Dans l'état actuel de l'opinion dans les communautés anglo-saxonnes en ce qui concerne les droits du citoyen contre l'État, il ne devrait pas être difficile, au vu d'une cause précédente célèbre, de persuader le public lecteur dans ce pays et en Angleterre que M Zola est un amant sincère et même un défenseur dévoué de la justice civile ; et dans ses derniers livres publiés, sa Trilogie, *Lourdes*, *Rome*, *Paris* - maintenant complétée par la parution du présent volume - c'est franchement en amoureux de la justice que M. Zola se présente.⁵¹⁴

Étant donné la formulation, il est assez facile de deviner la suite : le journaliste estime que le roman *Paris* est largement en-deçà des attentes pour un champion de la vérité. La critique s'étend ensuite sur la destinée du prêtre, qui est envoyé d'une personne à une autre « pour des prétextes bien légers »⁵¹⁵ dans le but de trouver de l'aide pour un travailleur qui se meurt. Ce dernier décède au moment où il aurait pu avoir de l'aide. Le critique poursuit le récit de *Paris* avant de parler de la philosophie, qu'il attribue à Zola : « [...] et lui fournir [Pierre] un credo d'industrie, de justice et d'optimisme qu'il formule tacitement dans les dernières pages de l'histoire - »⁵¹⁶. Malgré son avis péjoratif, le critique concède à l'auteur de l'optimisme, alors que l'un des principaux reproches qui lui était fait était d'être trop pessimiste. *The Nation*, il est vrai, avait fini par aimer l'alliance de la littérature avec la science : peut-être n'a-t-il pas trouvé dans ce roman ce qui lui plaisait.

Néanmoins, le journaliste de *The Literary World* partage l'opinion de son homologue de New York, une fois n'est pas coutume. Les deux journaux se focalisent tous deux sur la fin de l'histoire, bien que le point de vue soit différent. *The Nation*, nous l'avons vu, insiste sur le moment où Pierre perd du temps à aller voir les uns et les autres : le journaliste avait trouvé ces démarches assez surprenantes et irréalistes. Le journal de Boston ne fait aucune allusion à l'affaire Dreyfus, mais commence son article en rappelant la fin de *Rome*. Cette critique montre une certaine neutralité, et n'utilise pas la boutade comme introduction, comme le périodique le fait souvent. Le roman est raconté de façon beaucoup plus globale à travers les yeux de Pierre. Il est expliqué que celui-ci empêche l'explosion de Paris, mais rien ne précise les raisons pour lesquelles il a pu se

⁵¹⁴ ANONYME, « *Paris* », *The Nation*, New York, LXVII, n° 1725, 21 juill. 1898, p. 57.

In the present state of opinion in Anglo-Saxon communities in regard to the rights of the citizen against the State, it should not be difficult, in view of a precent *cause célèbre*, to persuade the reading public in this country and in England that M. Zola is a sincere lover and even a devoted champion of civil justice ; and in his latest published books, his Trilogie, 'Lourdes', 'Rome', « Paris'-now completed with the appearance of the present volume - it is frankly as a lover of justice that M. Zola present himself.

⁵¹⁵ *Ibid.*

on slight pretexts.

⁵¹⁶ *Ibid.*

[...] and supply him [Pierre] with a creed of industry and justice and optimism which tacitly he formulates in the closing pages of the story - .

laisser tenter par l'anarchisme. Le critique impute cette inclination à la fin de l'histoire, qui est accusée de « d'être plat »⁵¹⁷. Puis, à propos de ses amours avec Marie, il estime que : « Il y a quelque chose de très vulgaire et inintéressant dans leur bonheur »⁵¹⁸.

Il est assez étonnant que l'optimisme ne soit apprécié par aucun de ces deux journaux qui étaient pourtant les premiers à trouver Zola bien trop pessimiste. L'analyse du personnage de Pierre a beaucoup évolué entre *Lourdes* et *Paris*. *The Nation* estime qu'il s'agit d'un personnage embrayeur c'est à dire d'un double de l'auteur, ce qui paraît assez juste. Il porte en effet des valeurs sociales, scientifiques, ce qui n'est apparemment pas suffisant pour que les Américains l'apprécient sur trois tomes. Nous remarquons d'ailleurs que *The Literary World* lui a largement préféré les amours de Dario et Benedetta. Leur répugnance vis-à-vis de la fin de la série et de son « optimisme » est assez surprenante au premier abord : néanmoins cela montre que les critiques américaines ont un peu laissé de côté leurs considérations morales pour accepter d'étudier le personnages d'un point de vue littéraire. La méthode naturaliste, à laquelle ils ont donné de plus en plus de place dans leur analyse, n'est pas toujours une façon qui leur paraît satisfaisante d'entrer dans les romans de Zola. Toujours dans les critiques américaines, les aspects épiques et romantiques viennent se heurter aux « documents humains ». Aucun roman n'est vraiment d'un côté ou de l'autre. *The Literary World* apprécie beaucoup ce qui relève plus de l'épique et du romantisme et moins le réalisme, tandis que c'est l'inverse pour *The Nation*.

Les *Évangiles* et leur réception aux États-Unis se trouvent parasités par l'actualité de l'affaire Dreyfus. En globalité, les deux tomes parus du vivant de Zola sont un peu éclipsés, à l'exception de *The Literary World* qui a manifestement le parti pris de ne pas tenir compte de l'aspect politique. Son article sur *Fécondité* marque de nouveau la réunion du réalisme et de l'imagination dans les personnages : « Le livre est une homélie romantique, pathétique et éloquente considérant ce texte, “abondamment illustré de la vie réelle” »⁵¹⁹. Le côté romantique est pointé comme ridicule, mais l'idéalisme est aussi remarqué : « Ces enfants de son cerveau prêcheront à travers des formes de fiction son évangile du futur »⁵²⁰. Le côté social et idéaliste de Zola commence à poindre. C'est d'autant plus le cas dans l'analyse de *Vérité*, qui oublie malheureusement le littéraire au profit des idéaux de vérité. L'auteur y est encensé, mais la qualité de son écriture est surtout jugée en fonction de sa moralité : « Malgré les imperfections de grossièreté, personne ne peut lire *Vérité* sans avoir le

⁵¹⁷ flatness.

⁵¹⁸ ANONYME, « *Paris* », *The Literary World*, Boston, XXIX, n° 7, 2 avr. 1898, p. 99.

There is something very vulgar and uninteresting in their happiness.

⁵¹⁹ ANONYME, « *Fruitfulness (Fécondité)* », *The Literary World*, Boston, XXXI, n° 9, 1^{er} juil. 1900, p. 131.

The book is a romantic, pathetic, eloquent homily upon this text, “profusely illustrated from real life”.

⁵²⁰ *Ibid.*

These children of his brain will preach through forms of fiction his gospel of the future.

sentiment qu'elle est écrite dans un but moral »⁵²¹. Le personnage de Marc y est surtout analysé pour ses rapports avec Zola. C'est également la réflexion de Flower qui analyse *Travail* pour *The Arena*. Il estime que c'est un roman socialiste, et voit dans les personnages les victimes du capitalisme : « *Travail*, bien qu'il soit incontestablement le plus intéressant et l'un des romans socialistes les plus forts jamais écrits, est libéré du naturalisme qui s'est révélé si offensant dans la plupart des grandes œuvres de Zola ; pourtant dans les relations entretenues pendant un temps entre le héros et Josine, belle victime de l'ordre social injuste actuel, on retrouve une tâche morale qui prend à la valeur de l'œuvre »⁵²². Cette analyse rappelle la dichotomie à laquelle de nombreux critiques se sont heurtés lorsqu'ils ont voulu étudier les personnages en fonction de la méthode zolienne, dans la mesure où ils la percevaient comme uniquement scientifique.

Dans l'ensemble, les analyses des *Évangiles* s'intéressent assez peu au caractère littéraire mais recherchent la symbolique et les buts moraux de l'auteur. Malgré le contexte qui permet de tempérer quelque peu l'enthousiasme annoncé des Américains, le fait d'avoir accepté de prendre en considération les objectifs sociaux de Zola montre l'aura que l'Affaire Dreyfus lui a conférée. L'évolution qui avait eu lieu en amont donnait à penser que la méthode était de mieux en mieux comprise.

Ainsi, les découvertes faites dans les écrits les plus précoces de Zola ont été des éléments importants dans la construction d'une nouvelle réception de l'auteur. Si les rapprochements avec les mythes anciens ont ensuite été délaissés, c'est probablement dû à un mouvement finalement assez naturel. Nous l'avons vu, les Américains ont d'abord été assez surpris par Zola : pour certains cette confusion a été facilement admise, pour d'autres elle s'est traduite par une violente réaction de rejet. Devant cette littérature qui prenait le parti de la nouveauté, ils se sont d'abord raccrochés à ce qui était connu, à savoir les mythes. Puis, après la confusion première et des analyses qui se rattachaient à du connu, ils ont commencé à comprendre, poussés par de grands personnages comme James ou Davidson, ce dont Zola voulait parler, et à tenter d'étudier sa littérature en fonction des critères qu'il avait donnés lui-même. Ainsi, l'auteur commençait alors à être un peu plus connu et probablement mieux accepté. Sa méthode, qui a suscité beaucoup de curiosité outre-Atlantique a alors commencé à être mieux entendue et parfois remise en cause, mais de façon plus pertinente. Celle-ci est cependant toujours restée associée au réalisme pur dans l'esprit américain. C'est finalement à travers elle et la conscience de son dépassement que les critiques ont perçu les romans de Zola comme des

⁵²¹ ANONYME, « Zola's Last Book », *The Literary World*, Boston, XXXIV, n°4, avril 1903, p. 74.

In spite of blemishes of coarseness no one can read 'Truth' without a sense that it is written with a moral purpose.

⁵²² FLOWER B. O., « Émile Zola's Social Masterpiece », *Arena*, Boston, XXVI, n°3, sept. 1901, p. 326.

'Labor', though unquestionably the most interesting as well as one of the strongest Socialistic novels yet written, is freed from the naturalism that has proved so offensive in most of Zola's great works ; yet in the relations sustained for a time between the hero and Josine, a beautiful victim of the present day unjust social order, we find a moral blot that takes from the value of the work.

œuvres épiques, romantiques et dramatiques. L'étape était nécessaire. Les personnages sont finalement considérés comme un équilibre entre le « document humain » et l'imagination, qui se complique en des buts définitivement sociaux sur la fin de sa carrière.

Les personnages sont construits autour d'une méthode particulière, ce qui a permis cette évolution. Elle s'articule surtout autour du scientifique et de l'observation du réel qui sont des nouveautés dans le monde américain du XIX^e siècle : les accepter n'a pas toujours été facile.

II Le scientifique et le réel : méthode naturaliste et influence de l'hérédité et des milieux

Dans les premières années de la découverte de l'auteur aux États-Unis, sa méthode fait l'objet de nombreux articles et textes. Elle est globalement plutôt bien acceptée malgré des voix dissonantes, ainsi que Salvan le souligne : « À peu d'exceptions près les ouvrages de critique littéraire de Zola sont reçus favorablement, bien que l'application de leurs théories soit combattue dans les comptes-rendus des romans »⁵²³. La curiosité des journalistes américains est grande : ils posent alors beaucoup de questions à la fin de leurs articles. Et en effet : comprendre la méthode naturaliste n'est pas chose aisée ; l'auteur se défend très régulièrement de malentendus, réexplique son but dans des préfaces ou des articles.

La première entrée en matière pour les Américains a été les *Rougon-Macquart*, qui, avec vingt tomes, constitue la majorité de la production romanesque de l'auteur, c'est aussi ce qui l'a rendu célèbre. C'est surtout pour ce cycle que les journalistes écrivent des articles, critiques, et reconnaissent Zola. Prévoir une saga de vingt tomes pour mener à bien un projet montre la force de travail de l'écrivain : cela fait partie, ainsi que vu précédemment, des éléments qui suscitent l'admiration aux États-Unis. À ce titre, il obtient le respect des critiques, qui disent de lui dès 1878 que le projet est colossal, à l'instar du journaliste de *The Nation* : « Mais tel qu'il est, il conduira certainement à son but; il remplira son programme et, ce faisant, il aura accompli l'une des tâches littéraires les plus remarquables de notre époque »⁵²⁴. Cela fait partie des éléments de la méthode qui convainquent les Américains et sauvent l'œuvre de leur opprobre moral. Pourtant, c'est une série dont ils connaissent plutôt mal les tenants et les aboutissants, et au sujet de laquelle ils éprouvent des difficultés à formuler des critiques qui soient en rapport direct avec les éléments du naturalisme. Sans jugement, il semble pertinent d'examiner la façon dont ils ont d'abord traité ce qu'ils connaissaient de la méthode, avec un œil qui ne pouvait qu'être surpris, puis d'étudier

⁵²³ SALVAN Albert J., *Zola aux États-Unis*, op. cit., p. 80.

⁵²⁴ ANONYME, « *Une page d'amour* », *The Nation*, New York, XXVI, n° 674, 30 mai 1878, p. 362.

But such as it is, he will certainly conduct to his goal ; he will fill out his programme, and, in doing so, he will have performed one of the most remarkable literary tasks of our day.

l'évolution de leurs critiques. Nous savons aujourd'hui que l'auteur a souvent dépassé ses propres consignes, mais il semble pourtant intéressant de les comprendre pour analyser cette transgression.

Voici ce que Zola explique dans la préface : « Je tacherai de trouver et de suivre, en résolvant la double question des tempéraments et des milieux, le fil qui conduit mathématiquement d'un homme à un autre homme »⁵²⁵. Dans cette phrase, beaucoup d'éléments sont récurrents dans le discours théorique de l'auteur. Il s'agit notamment, d'une part de la question des tempéraments, intimement liée à l'hérédité, d'autre part de celle des milieux, correspondant aux descriptions et à une grande partie des analyses sociales.

La première réflexion amène à tout ce qui a trait au côté scientifique chez Zola, tandis que la deuxième interroge en particulier les rapports entre réalité et fiction. Ces deux formes de déterminisme sont indissociables des personnages et des intrigues, et c'est peut-être la raison pour laquelle les textes critiques ont cessé de s'intéresser directement aux personnages en eux-mêmes et aux mythes antiques et contemporains qui y étaient associés. La compréhension du milieu dans lequel vit Gervaise et la connaissance de son hérédité permettent de déduire son destin. Les atavismes familiaux sont probablement ce qui a le plus choqué les Américains : c'est aussi ce qui est le plus neuf, à la fois dans la théorie et dans la pratique.

En ce qui concerne l'influence des milieux, elle existait déjà en partie à travers la *couleur locale*, technique déjà utilisée par Hugo et certains auteurs américains. C'est plutôt dans le traitement qu'il en fait que Zola se montre novateur.

1 L'hérédité : un déterminisme plutôt mal accepté

Cette partie de la méthode zolienne est probablement celle qui correspond le moins bien à la culture des Américains. Nous l'avons vu dans la précédente partie : il est difficile pour eux d'accepter que les personnages soient malmenés par des forces extérieures, d'autant qu'ils en imputent souvent la responsabilité directement à l'auteur. L'idée selon laquelle le destin d'une personne est décidé depuis avant sa naissance paraît impossible à accepter. Pourtant, l'Amérique a jusque-là largement profité du commerce d'êtres humains, considérant que la couleur de peau était un marqueur d'infériorité et de supériorité. Le pays sort tout juste d'une guerre civile qui l'a profondément marqué, et dont le Nord anti-esclavagiste est sorti vainqueur. La ségrégation et le racisme sont pourtant encore virulents. Le Nord-Est étant largement majoritaire dans les articles concernant le naturalisme, celui-ci a peut-être également un certain besoin d'affirmer sa différence vis-à-vis du Sud en marquant son refus de l'hérédité comme influence.

C'est pourtant un élément à double-tranchant : Zola met-il en scène ces déterminismes pour

⁵²⁵ ZOLA Émile, « Préface », *Les Rougon-Macquart Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Tome 1, Gallimard, 1960, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, p. 3.

mieux les dénoncer, de façon à ce que la prise en compte du phénomène permette un début de recherche pour les supprimer ? Ou les accepte-t-il simplement ? C'est tout ce qui fait la différence entre l'immoralité et la moralité, entre le mépris du peuple et une réelle portée sociale. Accepter que les romans de Zola soient une étude de l'hérédité peut donc conduire aux deux conclusions. Dans le texte, cela se manifeste par la présence ou l'absence de lutte contre les influences ; et quand elles existent, de leur réussite ou de leur échec. Bien que cela fasse glisser l'analyse vers le jugement et non pas l'analyse littéraire, nous porterons donc une attention particulière aux romans qui mettent en scène le combat d'un personnage.

Dans chaque tome des *Rougon-Macquart*, nous remarquons bien sûr des luttes pour la vie, que ce soit chez Silvère, chez Renée ou chez Florent. Mais il est finalement plutôt rare que la lutte soit dirigée contre une mauvaise hérédité. C'est pourtant le cas chez Marthe ou Serge par exemple, qui cherchent à transcender une forme d'hystérie. Mais ce n'est pas explicite dans le roman, et encore moins dans sa traduction. Ce sera plus clair pour Pauline de *La Joie de vivre* puis pour Angélique du *Rêve*, qui attireront donc particulièrement notre attention. Dans les deux cas, l'auteur revient souvent sur le fait que ces personnages doivent lutter contre des forces internes, et insiste sur le fait qu'ils en sortent victorieux : ceci peut être perçu comme le triomphe du libre arbitre.

Cette étude prise dans le contexte du roman permet de donner à l'auteur un rayonnement de savant. Ainsi de très nombreux articles pourtant très violents et négatifs attestent de l'érudition de Zola, probablement sans le vouloir, comme Salvan l'explique : « Que le journaliste l'ait voulu ou non, on trouve, cependant, dans cet article l'idée implicite que Zola est un savant »⁵²⁶. Ce n'est cependant pas une composante qui existe dès le début de la réception de l'auteur aux États-Unis, mais qui met du temps à s'installer. Dans les premières années, les journalistes n'utilisent pas beaucoup l'hérédité comme clef d'entrée dans l'analyse, ce qui les prive régulièrement d'une vision des choses peut-être plus complète. En outre, cette influence est systématiquement jugée défavorable : les critiques littéraires manifestent toujours leur désapprobation devant cette théorie, et manquent donc généralement totalement de neutralité. L'idée est toujours de marquer le décalage entre des lois immuables et l'univers romanesque pour en souligner l'absurdité, sans accepter d'entrer dans l'analyse littéraire. Ici encore, l'écart entre les intentions affirmées dans les ouvrages théoriques et la réalisation dans les romans est remarqué et permet de construire l'image d'un Zola romantique et épique.

a) Une première approche des romans de Zola : l'hérédité passée sous silence

Avant 1880, les critiques ne tiennent pas vraiment compte des problèmes d'hérédité. Dans

⁵²⁶ SALVAN Albert J., *Zola aux États-Unis*, op. cit., p. 80.

celle de *L'Assommoir*, le journaliste ne prend pas la peine de contextualiser la naissance et les atavismes de Gervaise Macquart en expliquant qui sont ses parents. L'information se trouve dans *La Fortune des Rougon* qui a été traduit en 1879. Il est donc possible que l'information soit manquante pour *The Literary World* ou le *New York Times*. *The Nation* et *The Critic* pouvaient en avoir connaissance : le premier journal parce que les textes y sont lus dans leur version originale, le deuxième parce qu'il a attendu 1881 avant de proposer des comptes rendus. Une partie au moins des périodiques a donc volontairement passé ce point d'analyse sous silence, peut-être parce qu'ils ne le maîtrisaient pas. Le parti pris scientifique de l'auteur est assez facilement perçu et mis en question, pourtant le lien avec l'hérédité est loin d'être toujours fait.

Au sujet de l'hérédité, l'évolution est assez peu marquée dans les romans de *La Fortune des Rougon* à *Pot-Bouille* : nous les traiterons donc ensemble. Ces ouvrages sont déjà l'occasion de remarquer le plan d'ensemble que se propose de suivre Zola. Le retour des personnages est inventé par Balzac dans *La Comédie humaine*, cependant c'est bien dans les *Rougon-Macquart* que le public a affaire à la première véritable saga familiale, qui comporte une vingtaine de tomes. Malgré son illustre devancier, le chef de file du naturalisme propose une production marquée par la nouveauté et par sa force colossale de travail. À ce sujet, la phrase du journaliste de *The Nation* destinée à introduire une critique à *La Fortune des Rougon* est très violente, mais permet cependant de souligner une partie du travail sur l'hérédité fait par Zola : « Ses propres susceptibilités peuvent endurer l'odiosité non altérée de ses personnages, mais ses lecteurs ont besoin d'une certaine formation pour contempler constamment cette organisation qui n'est moins coupable que parce que plus malade, de bassesse morale constante, non remise en cause même par une lueur de rectitude, d'héritage maléfique qui est fatal, le tout se développant dans une condition sociale qui offre un stimulus et des moyens d'être méchant, mais ni aide ni suggestion de quelque chose de mieux que possible »⁵²⁷. La critique a beau être très négative, une grande partie de la méthode de Zola y est décrite. L'œuvre a une réelle « organization », et les personnages sont soumis à des déterminismes héréditaires « of evil inheritance », raison pour laquelle ils ne sont pas supposés être « guilty ». Le journaliste connaît les théories mais estime qu'elles sont trop pessimistes et que le manque de libre arbitre des personnages est condamnable. La critique est d'ordre philosophique, mais la problématique est perçue et transmise. Un peu plus loin le journaliste explicite de nouveau l'idée « Le livre commence avec l'histoire d'une famille qui illustre divers vices et maladies dans leur

⁵²⁷ ANONYME, « Recents Novels », *The Nation*, New York, XXIX, 25 sept. 1879, p. 213.

His own susceptibilities may endure the unrelieved odiousness of his characters, but his readers require some training for the steady contemplation of organization only less guilty because more diseased, of moral baseness unvaried by even a gleam of rectitude, of evil inheritance which is fatal, the whole developing itself in a social condition which offers stimulus and means to be wicked, but neither help nor suggestion of anything better as possible.

propre personne, et lègue un mal insidieux à leurs descendants »⁵²⁸. Ce qui manque ici, c'est l'analyse des intrigues en fonction de cette hérédité, et l'étude des différentes réalisations de la faille héréditaire.

Si les allusions à la science dans la littérature sont très régulières, elles sont associées à la supposée violence et immoralité de la question zolienne : les journalistes acceptent plutôt difficilement ces composantes dans leur étude. Les textes des Américains relèvent la précision chirurgicale sans citer les passages du texte qui la démontrerait, et sans la rattacher au projet d'ensemble de Zola. Le premier article qui parle du projet des *Rougon-Macquart* est pourtant écrit dès 1878 : l'auteur a en effet publié l'arbre généalogique de la famille qu'il décrit. L'analyse d'*Une page d'amour* évoque donc cette annexe : « Il préfixe au conte actuel l'arbre généalogique de la famille Rougon-Macquart, dont les différents membres et ramifications des huit romans de sa grande série déjà publiés incarnent une partie de l'histoire »⁵²⁹. Cet article est représentatif de la vision des Américains. L'hérédité est ce qui les gêne le plus dans la méthode de Zola, car il s'agit d'un déterminisme contre lequel rien ne peut être fait. Dans la double question du milieu et des tempéraments, les journalistes décident systématiquement de prendre plutôt en compte la première ; c'est probablement la raison pour laquelle le critique de *The Nation* parle de la « portion of the history » mais pas de la faille familiale. Un peu plus loin, il reprend son discours sur l'intrigue du roman, et évoque avec ferveur la mort de Jeanne, qui est pourtant au centre de cette fêlure : « Sa maladie et sa mort sont minutieusement décrites (et, il faut l'ajouter, très puissamment ; ces pages sont les plus efficaces du volume), ainsi que les remords et la honte de sa mère, qui renvoie immédiatement le médecin »⁵³⁰. La remarque entre parenthèses est importante, puisqu'elle valorise ce passage en lui donnant de l'efficacité.

Nana est un roman qui se prête bien plus facilement que les autres à l'analyse de l'hérédité. C'est en effet la suite directe de *L'Assommoir*, qui a eu un grand succès en Amérique. Les parents de la jeune femme sont déjà connus du public : beaucoup d'éléments de l'intrigue peuvent s'expliquer par l'hérédité de Gervaise et Coupeau. C'est effectivement avec ce roman que naîtra une première analyse de l'hérédité chez Zola.

⁵²⁸ *Ibid.*

The book begins the history of a family who illustrate various vices and diseases in their own persons, and bequeath complicated evil to their descendants.

⁵²⁹ ANONYME, « *Une page d'amour* », *The Nation*, New York, XXVI, n° 674, 30 mai 1878, p. 361.

He prefixes to the present tale the genealogical tree of the Rougon-Macquart family, of whose various members and offshoots the eight novels for his great series already published embody a portion of the history.

⁵³⁰ *Ibid.*

Her illness and death are minutely described (and, it must be added, very powerfully ; these pages are the most effective in the volume), together with the remorse and shame of her mother, who has immediately dismissed the doctor.

b) *Nana et la reconnaissance de l'hérédité comme composante du récit*

L'hérédité dans l'absolu est une piste de réflexion peu utilisée avant la publication de *Nana*. Les journaux n'explicitent pas toujours lorsqu'ils évoquent cette caractéristique. Dans *The Nation*, le journaliste évoque le côté scientifique : « «Nana» ressemble à un traité scientifique sur le vice agissant in vacuo ; l'action des forces vicieuses dans la vie est, bien entendu, essentiellement modifiée par des frottements de toutes sortes, et tout roman réellement "naturaliste" les considérera »⁵³¹. Dans ce texte, il est bien question de « forces vicieuses dans la vie » qui représentent l'hérédité et des « frottements de toutes sortes » qui sont les événements par lesquels l'écrivain décide de faire passer son personnage. S'il est généralement commun de considérer que le rédacteur d'un article est de bonne foi, et qu'il n'évite pas des sujets sciemment, il est plutôt difficile de l'accepter dans le contexte de cette phrase. Pourquoi donc le journaliste n'explique-t-il pas ce qu'il veut dire pour permettre à son lectorat de le comprendre ? La première hypothèse que nous pouvons écarter est celle du manque de connaissance de *The Nation*. Les articles qui ont déjà été écrits démontrent qu'ils ne peuvent que connaître ce type d'éléments sur le naturalisme zolien. Une autre hypothèse un peu plus probable est celle de la prudence : il s'agit d'un livre qui ne peut que heurter le puritanisme. Peut-être que le simple fait d'expliquer que *Nana* devient une prostituée parce qu'elle a des prédispositions héréditaires est d'un déterminisme trop choquant. En outre, le journaliste cherche à faire admettre que l'ensemble du roman est totalement absurde : donner le fil logique qui l'explique est contraire à sa thèse. L'auto-censure constitue la raison la plus plausible.

En effet, s'il est compliqué pour un journal littéraire de faire une critique d'un ouvrage aussi déstabilisant que pouvait l'être *Nana* à cette époque, il paraît difficilement acceptable de ne pas en faire du tout. *The Literary World*, qui est pourtant souvent dans les premiers journaux à s'intéresser aux nouveautés de Zola, ne se permet pour ce tome qu'un court article. Il précise cependant, contrairement au journal de New York, que l'ouvrage se situe dans la continuité de *L'Assommoir* : « *Nana* est une suite de *L'Assommoir* et un livre totalement du même genre »⁵³². Le reste n'est qu'un appel à ne surtout pas lire le texte, « aussi réaliste puisse-t-il être »⁵³³. *The Critic* n'offre pas de commentaires plus clairs sur l'hérédité. Dans le cas de ces deux journaux, il est plus difficile de savoir s'ils avaient perçu la faille dans l'histoire de *Nana*, cependant le style d'écriture laisse à penser qu'ils préféreraient tous deux refuser de procéder à une véritable analyse.

⁵³¹ ANONYME, « Recents Novels », *The Nation*, New York, XXX, 19 fév. 1880, p. 141.

'Nana' resembles a scientific treatise upon vice acting in vacuo ; the action of vicious forces in life is, of course, essentially modified by friction of various kinds, and any novel that is really "naturalistic" will consider these.

⁵³² ANONYME, « Current Fiction », *The Literary World*, Boston, XI, n°4, 14 fév. 1880, p.58.

'Nana' is a sequel to 'L'Assommoir', and is a book of very much the same kind.

⁵³³ *Ibid.*, p. 59.

however realistic it may be.

Dans ce contexte, c'est *The North American Review* qui fait preuve de plus de courage, en proposant une critique très longue et signée de Fiske. Celui-ci ne rend pas une critique élogieuse du roman, comme nous l'avons déjà vu. Il note cependant que la plupart de ses confrères évitent d'en parler : « Les gens réticents à l'analyse pensent que l'œuvre en question dépeint la vie et le personnage précisément tels qu'ils existent, sans la couleur du glamour que la fiction est censée généralement jeter sur ses descriptions. Mais dans le travail de Zola, cela ne signifie rien de tel »⁵³⁴. La raison proposée qui est effectivement souvent mise en avant par les critiques américaines est réfutée d'une façon assez particulière : ce ne serait pas vrai car Zola choisit sciemment des sujets trop vils. Sa façon de réfuter ressemble pourtant en bien des points à ce que disent les autres critiques. Cependant, il a, contrairement à eux, le courage de parler des théories naturalistes et de la façon dont elles sont appliquées dans le roman. Sans être totalement clair par rapport au mot « hérédité », il évoque le phénomène assez longuement :

Le plaidoyer favori de justification dans La réalité abrupte des scènes représentées ne peut s'expliquer par le plaidoyer préféré par lequel l'auteur se justifie habituellement : il n'a aucun fondement dans cette histoire. M. Zola a écrit à partir d'une théorie et, en la diffusant, il a laissé les faits derrière lui avec les ancêtres de Nana. Ses ivrognes et ses laveuses étaient réels. C'était une partie de sa théorie que l'ignorance, la pauvreté, le vice, le crime et la brutalité de leur existence leur étaient en quelque sorte imposés par la constitution de la société, et constituaient un destin pour lequel des gens meilleurs ou plus fortunés auraient été responsables. Au fil des générations, de ce compost au fond de la société, puant la pollution, a jailli cette "mouche d'or", pour porter l'infection jusqu'aux rangs des riches, des intelligents et des favorisés, et travailler à la vengeance des bidonvilles. La théorie a une certaine plausibilité trompeuse, mais sa Némésis est une créature de la fantaisie. Comme poésie, comme fiction ingénieuse, cela pourrait passer ; mais ses prétentions à la réalité sont une imposture, et la pauvre excuse du "réalisme" pour dévoiler les retraites de l'infamie ne peut être permise au charognard parisien.⁵³⁵

Ce développement a pour but de contester l'application des théories zoliennes dans le roman,

⁵³⁴ FISKE, A. K., « Profligacy in Fiction », *The North American Review*, Boston, CXXXI, n°284, juil. 1880, p. 80.

People averse to analyzing take it to mean that the work in question portrays life and character precisely as they exist, without the color of the glamour which fiction is supposed generally to throw over its descriptions. But as applied to Zola's work it means nothing of the kind.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 81.

The favorite plea of justification in the dry reality of the scenes portrayed has no basis in this story. M. Zola has been writing on a theory, and, in flowing it out, he has left fact behing him with the ancestors of Nana. His drunkards and washer women were real. It was a part of his theory that the ignorance, the poverty, the vice, the crime, and the brutality of their existence were somehow imposed upon them by the constitution of society, and made up a fate for which better or more fortunate people were responsible. In the course of generations, out of this compost at the bottom of society, reeking with pollution, sprang this "golden fly", to carry infection up to the ranks of the rich, the intelligent, and the favored, and work the vengeance of the slums. The theory has a certain delusive plausibility, but its Nemesis is a creature of the fancy. As poetry, as ingenious fiction, it might pass ; but its pretensions to reality are a sham, and the poor excuse of "realisme" for unveiling the retreats of infamy can not be allowed to the Parisian scavenger.

mais il a le mérite de les expliquer et de donner son avis. Le critique pense que rien ne justifie le comportement de Nana, et qu'il serait illusoire d'imaginer un lien avec son hérédité. Pour lui, le personnage est beaucoup trop éloigné de la réalité. Elle qui était comparée à Vénus par l'auteur se voit ici rapprochée de Nemesis : c'est encore un mythe qui, comme dans l'analyse des premiers tomes des *Rougon-Macquart*, vient déconstruire la théorie naturaliste pour l'emporter dans la poésie. Par la comparaison avec la méthode zolienne, Fiske arrive à la conclusion que le roman serait une œuvre de « fiction ingénue », mais que c'est précisément la confrontation avec le but annoncé qui en fait quelque chose d'infâme et peu intéressant. C'est finalement tout l'enjeu des critiques américains : arriver à dépasser la méthode expérimentale pour accueillir le côté poétique et épique de Zola.

Cet article a pu avoir un réel impact sur la vision de la méthode de Zola aux États-Unis. En effet, pour ce qui est de *Pot-Bouille*, *The Literary World* ose proposer un article beaucoup plus conséquent que ce qui a été fait pour *Nana* et fait référence à d'autres tomes des *Rougon-Macquart*. Encore une fois, le texte montre sa condamnation dès son introduction. Voici la façon dont le journaliste introduit la méthode de Zola : « Dans ce livre nauséabond et offensant, M. Zola a conduit la doctrine du naturalisme à une conclusion logique et appropriée. Ayant une fois avancé sa conviction, non seulement que tout le matériel est adapté à l'usage du romancier, mais que le romancier doit de préférence donner à ses œuvres une tendance pathologique [...] »⁵³⁶. Le ton est donné : l'article sera bien évidemment défavorable. Pourtant, il est ici promis au lecteur que la doctrine du naturalisme va être confrontée à son application. C'est le cas : Octave Mouret est placé dans l'arbre généalogique, même si le journaliste a fait l'erreur de le classer chez les Macquart : « Il fait monter à Paris un Octave Mouret de la lignée dépravée Macquart et le loge dans un immeuble bourgeois dont les resplendissantes dorures et les impressionnantes parures ne sont que la garniture d'un sépulcre. »⁵³⁷. Le critique ne sait apparemment pas que la branche Mouret vient d'un mariage entre les cousins germains Marthe Rougon et François Mouret, François Mouret étant le fils d'Ursule Macquart. Octave est donc à la fois un Rougon et un Macquart. L'article se poursuit en expliquant que cette branche est « dépravée » en oubliant, si l'on s'en tient uniquement aux tomes déjà parus, que ce n'est pas le cas de Lisa. L'erreur est manifeste, mais la critique a au moins le mérite de retracer la méthode de l'auteur : prendre un personnage porteur d'une fêlure héréditaire, qui est donc analysée comme de la « dépravation », et lui proposer un milieu social pour observer la

⁵³⁶ ANONYME, « Zola's Stink-Pot », *Literary World*, Boston, XIII, n°11, 3 juin 1882, p. 175.

In this nauseously offensive book M. Zola has carried the doctrine of naturalism to a logical and fitting conclusion. Having once propounded his belief, not only that all material is adapted to the use of the novelist, but that the novelist ought by preference to give his works a pathological tendency [...].

⁵³⁷ *Ibid.*

He brings up to Paris one Octave Mouret of the depraved Macquart line and lodges him in a bourgeois apartment house whose resplendent gilt and massive adornments are simply the garnishing of a sepulcher.

façon dont elle évolue. Dans la suite de l'article, le journaliste met l'accent sur l'indécence, sans parler de l'ascension sociale d'Octave ni de l'association du désir sexuel avec l'ambition. Cette remarque s'explique par l'importance donnée à la morale et par l'auto-censure qui était probablement très développée. Cependant, bien que cette vision de la fêlure héréditaire soit pleine d'inexactitudes, elle donne un nouvel éclairage sur la théorie naturaliste en replaçant *Pot-Bouille* dans le contexte des *Rougon-Macquart*. La référence aux autres tomes de la série peut donner aux lecteurs l'envie de les connaître. Malgré le ton souvent réprobateur avec lequel *The Literary World* traitait des premiers romans de Zola, certains sont cités pour être plutôt bien écrits et comporter de belles descriptions comme *La Conquête de Plassans* ou *La Faute de l'abbé Mouret*. Ici nous remarquons également ce qui sera traité plus tard dans cette étude : le fait de concéder à l'écrivain des qualités dans sa description des milieux, mais de toujours se battre avec véhémence contre ses théories sur l'hérédité, qui, comme nous l'avons vu, vont à l'encontre de la philosophie américaine en général.

Dans *Au Bonheur des Dames*, les critiques portent sur l'étude du grand magasin, ce qui est compréhensible à divers niveaux : le personnage central est Denise Baudu, qui n'est pas une descendante d'Adélaïde, et Octave Mouret a déjà été présenté dans le tome précédent. La contextualisation n'est pas forcément attendue, et son absence dans les critiques américaines ne doit pas laisser penser à un désintérêt pour ces questions. Le roman qui suit, *La Joie de vivre*, se prête quant à lui beaucoup plus à une étude de l'hérédité : il est rappelé à de nombreuses reprises que Pauline se bat avec une tendance à l'avarice qu'elle a héritée de sa mère Lisa.

c) *La Joie de vivre : le début d'une confrontation méthodique entre théorie et application*

The Literary World propose une critique encore une fois très négative de l'œuvre, et pourtant il annonce dès l'introduction que l'axe principal se situera autour de la famille Rougon-Macquart, en citant Zola : « La série *Rougon-Macquart* de Zola, qu'il continue encore de définir avec une joyeuse audace comme une « histoire, naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire » devient de plus en plus déconnectée et inexplicable »⁵³⁸. Ce qui est intéressant ici, c'est que le journaliste nous annonce qu'il va précisément confronter la théorie avec la pratique, ce qu'il prend en effet le temps de faire. Le personnage est donc contextualisé : « *La Joie de vivre* est rattachée à ses prédécesseurs simplement par l'affirmation dans le premier chapitre que le

⁵³⁸ ANONYME, « Zola on the Joys of Life », *The Literary World*, Boston, XV, n° 8, 19 avr. 1884, p. 127.

Zola's 'Rougon-Macquart' series, which he still continues to define with cheerful audacity as a "history, natural and social of a family under the Second Empire" is becoming more and more disconnected and inexplicable.

personnage principal, Pauline Quenu, est une fille de la Lisa qui figure dans *Le Ventre de Paris* »⁵³⁹. D'un côté le journaliste s'insurge contre le déterminisme, et de l'autre il ne comprend pas que celui-ci n'ait pas eu de prise sur le personnage, ce qui lui semble incohérent : « La délicieuse liberté de la “méthode psychologique” est aussitôt démontrée, et bien que l'ascendance de Pauline soit peu recommandable, elle est dépeinte comme un ange de vertu et de générosité, personne ne pourrait remettre en question le réalisme de son caractère »⁵⁴⁰. Il ne semble pas accepter l'exception qu'est le personnage de Pauline, et n'a apparemment pas perçus tous les moments où l'auteur raconte le combat entre sa volonté et son hérédité. C'est d'autant plus surprenant lorsque l'historique de *The Literary World* est connu. Pourquoi, après s'être insurgé à mains égards contre la philosophie déterministe, et avoir jugé qu'elle n'était pas réaliste pour sa bassesse et sa grossièreté, ne pas accepter l'optimisme du personnage ? Il est probable que les références nombreuses au corps et à la maladie ont déplu au journaliste, qui n'a donc pas voulu accepter de faire un seul compliment à l'auteur. En effet, dans la suite de l'article, le critique raconte que toutes les maladies sont détaillées, que pas un seul des personnages n'échappe à une hérédité difficile : « Il faut une fois de plus mentionner la prédisposition du jeune Lazare à la manie »⁵⁴¹. Il a peut-être jugé que l'ensemble était trop difficile à accepter pour apprécier l'évolution de Pauline. Cependant, le déterminisme est bien expliqué et la méthode commence à être mieux comprise, et donc mieux diffusée auprès du public américain. Lorsque *La Terre* fait scandale, *The Literary World* ne se hasarde pas à écrire un article concernant ce roman, mais *The Critic* le fait. Ici encore nous constatons une répulsion, mais le journaliste explique ce qu'est la théorie de l'hérédité, sans réellement prendre la peine de la confronter au texte : « C'est une façon de susciter une profonde pitié pour les créatures entravées par les chaînes de l'hérédité et de l'environnement, jusqu'à ce qu'elles ne puissent plus s'empêcher de revenir à leur nature de choses dégradées, aussi bien qu'un papillon ne peut s'empêcher de battre des ailes et scintiller au soleil. »⁵⁴².

Ainsi, à partir de *La Joie de vivre*, le principe d'hérédité semble mieux compris, même s'il

⁵³⁹ *Ibid.*

La Joie de vivre is hitched to its predecessors simply by the assertion in the opening chapter that the principal character, Pauline Quenu, is a daughter of the Lisa who figures in *Le Ventre de Paris*.

⁵⁴⁰ *Ibid.*

The delightful liberty of the “psychological method” is at once demonstrated, and notwithstanding the fact that Pauline of unsavory ancestry is portrayed as an angel of virtue and generosity, no one could question her possibility.

⁵⁴¹ *Ibid.*

Need one more than mention young Lazare's predisposition to mania.

⁵⁴² ANONYME, « Zola's *La Terre* », *The Critic*, New York, XII, n° 230, 26 mai 1888, p. 255.

It is a kind to rouse a profound pity for creatures weighed down by heredity and environment, till they can no more help being the degraded things they are, than a butterfly can help fluttering and glittering in the sunshine.

est loin d'être accepté, au moins jusqu'à la publication de *La Terre*. Le prochain roman surprend beaucoup la critique de part et d'autre de l'Atlantique, il s'agit du *Rêve*, une histoire écrite par Zola spécialement pour montrer qu'il était également capable d'écrire de façon différente, et sans toute l'immoralité qui lui a été si souvent reprochée : « Pureté, psychologie, rêve, voilà donc les trois notes du livre que Zola veut opposer à ses détracteurs, après les pages sauvages de *La Terre* »⁵⁴³. Pourtant, le personnage principal, Angélique Rougon, est soumis à l'hérédité par sa mère Sidonie Rougon, elle-même enfant de Pierre. Son déterminisme est certes amoindri en raison de son adoption par les Hubert. En effet, l'influence de la religion et de la lecture de *La Légende dorée* change, au moins en apparence, la nature de la jeune femme. C'est en partie ce qui se passe dans *La Joie de vivre* : nous nous souvenons que *The Literary World* n'avait pas su apprécier la chance donnée au personnage de combattre son atavisme, très probablement du fait de nombreux autres actants de l'histoire qui étaient victimes de diverses maladies. Dans sa critique du *Rêve*, le même périodique est conquis, mais ne fait aucune allusion à l'hérédité d'Angélique. Comme *The Critic* encourageait à lire ce roman « car ce n'est pas du Zola »⁵⁴⁴, *The Literary World* ne semble pas vouloir imputer son sentiment positif à la méthode de l'auteur. Le journaliste conseille même à ceux qui aiment habituellement les romans de Zola de lire celui-ci pour se rendre compte « l'auteur est un artiste qui fait preuve de bien plus de finesse lorsqu'il regarde la pureté comme une loi de la vie »⁵⁴⁵, soit implicitement pour comprendre à quel point son écriture peut être jugée agréable au sens commun lorsqu'il oublie ses manières habituelles. Le *New York Times* consacre également un texte au roman : c'est un paragraphe assez court dans une série d'articles. L'hérédité n'y est pas clairement mentionnée, mais l'évolution d'Angélique est soulignée : « Les effets du bon exemple d'honnêteté et de travail consciencieux changent progressivement la nature primitive, grossière et vicieuse de la jeune fille, et elle épouse finalement un jeune homme qui était destiné à la prêtrise. »⁵⁴⁶. Finalement, avec *Le Rêve*, les journalistes retrouvent leurs premiers réflexes à l'égard de Zola : ils rejettent une des clefs d'analyse que propose l'auteur, à savoir l'hérédité, pour rédiger leur critique. Ils découvrent un roman qui leur plaît et refusent donc de se servir d'un argument qui, pour eux, a toujours eu une connotation négative. Nous remarquons en effet que les romans du début du cycle engendrent une opinion favorable mais aussi une omission de l'hérédité dans l'analyse. L'évolution de leur ressenti conditionne leur jugement sur l'œuvre, au moins jusqu'au *Rêve*.

⁵⁴³ LR, t. IV, p. 1626.

⁵⁴⁴ ANONYME, « Zola's Dream », *The Critic*, New York, X, n° 257, 1^{er} déc. 1888, p. 271.
for that is not Zola.

⁵⁴⁵ ANONYME, « Minor notices : Le Rêve », *The Literary World*, Boston, XIX, n° 25, 8 déc., 1888, p. 451.
how much finer an artist the author is when he regards purity as one law of life.

⁵⁴⁶ ANONYME, « Zola's New Book for Young Girls », *NYT*, 1^{er} avr. 1888, p. 5.

The effects of the good example of honesty and intelligent labor gradually change the primitive, rude, and vicious nature of the young girl, and she finally weds a young man who was destined to the priesthood.

La réception ultérieure de Zola aux États-Unis est en effet marquée par l'apport de divers journalistes qui consacrent à leur étude plus de temps et de rigueur. Les textes consacrés aux *Rougon-Macquart* sont souvent caractérisés par leur brièveté. L'analyse de Sir Edwin Arnold qui comporte huit pages sur *La Bête Humaine* est quant à elle ambivalente. Le journaliste nomme son article « The Best book of the Year » mais n'hésite pas à raconter la façon dont il a jeté le livre à la mer après l'avoir terminé. Pourtant, son étude qui aborde de nombreux aspects essentiels de l'œuvre de Zola apporte un éclairage sur l'hérédité qui influence sa réception.

d) *L'article de Sir Edwin Arnold : le rapprochement de l'hérédité avec une forme de drame*

La question de l'hérédité dans le dix-huitième tome des *Rougon-Macquart* est de fait particulière : Jacques est le fils de Gervaise, mais le lecteur n'en a pas entendu parler dans *L'Assommoir*. Zola a ajouté ce troisième fils à la blanchisseuse car il avait besoin de traiter des pulsions de meurtre qui sont selon lui inhérentes à cette branche des Macquart. Le journaliste américain explique le principe d'hérédité assez longuement pour ce personnage :

Jacques est le fils de Gervaise, de 'L'Assommoir', il est peut-être le personnage central du livre, et celui qui le rattache aux volumes précédents de Zola dans lesquels la fortune de la famille Rougon-Macquart a évolué en cette chronique sombre, lugubre et fatidique si bien connue des lecteurs de M. Zola. Jacques Lantier est un exemple particulier de cette hérédité sur laquelle Zola s'attarde constamment. Il est né avec une passion latente dans son sang pour tuer - une passion toujours exacerbée par la présence de toute femme qui éveille le désir en lui.⁵⁴⁷

Ces lignes permettent de bien expliquer l'utilisation des lois de l'hérédité dans la création d'un personnage. Le journaliste ne laisse que peu transparaître son opinion, notamment par l'accumulation d'adjectifs plutôt péjoratifs, en tous cas en tenant compte du contexte : « dark, gloomy, fateful ». Il estime aussi que Jacques est représentatif de la méthode de Zola, ce qui peut apporter un éclairage au lecteur des États-Unis concernant les autres tomes dans lesquels l'hérédité n'a pas été étudiée. En outre, il analyse bien le lien entre pulsion sexuelle et pulsion de meurtre, ce qui est assez rare chez les critiques américains pour être souligné. Nous commençons déjà ici à sentir que si la base est effectivement scientifique, Sir Edwin Arnold va vite nous faire comprendre qu'il existe également une composante imaginaire très forte. Un peu plus loin, il reprend la passion

⁵⁴⁷ ARNOLD Sir Edwin, « The Best Book of the Year », *The North American Review*, Boston, CLIV, n° 422, janv. 1892, p. 86.

Jacques is the son of Gervaise, of 'L'Assommoir', he is perhaps the central personage of the book, and the one who links it with those previous volumes of Zola in which the fortunes of the Rougon-Macquart family have been evolved in that dark, gloomy, fateful chronicle so well known to M. Zola's readers. Jacques Lantier is a special example of that heredity on which Zola dwells so constantly. He is born with a latent passion in his blood to kill - a passion always especially aroused by the presence of any woman who awakens desire in him.

de Jacques en la désignant comme un sort, se référant à un univers magique : « un passage en anglais définissant le sort qui plane au dessus de Jacques Lantier »⁵⁴⁸. Dans l'ensemble de l'article, le journaliste montre sa connaissance de Zola, en faisant par exemple un parallèle intéressant avec *Thérèse Raquin* : toutefois il n'a pas remarqué que la différence principale avec ce roman de jeunesse était précisément l'absence de l'hérédité comme élément de construction de l'histoire. Il faut tout de même concéder à Sir Edwin Arnold qu'il a fait une analyse très fine à travers le personnage de Jacques, qu'il étudie comme facteur premier du drame de *La Bête Humaine*. Il explique que la situation finale est rétablie par la mort de Séverine, rendue nécessaire par la faille : « Avec la mort de Séverine, la malédiction héréditaire tapie dans le sang de Lantier s'accomplit »⁵⁴⁹. Avec ce type de commentaires, nous aurions pu attendre une conclusion concernant la symbolique de la locomotive, qui peut être une image de l'hérédité. La référence au sort et le recours à l'allégorie aurait pu aussi rapprocher le roman du conte ou de l'apologue.

Cependant c'est encore le côté moraliste qui prend le dessus, et la conclusion sur l'hérédité dessert l'intérêt pour l'œuvre, en réaction à son déterminisme : « Même en admettant toute l'importance qu'il revendique pour son grand et bien établi principe d'hérédité, il est toujours vrai que le bien se transmet aussi bien que le mal, et est si largement une force prédominante dans l'univers que, dans la marche de ces deux principes rivaux, la nature combat le mal hérité des ancêtres, en le guérissant et le déracinant. »⁵⁵⁰. Il est vrai que dans la série, l'hérédité est assez peu souvent bénéfique : elle est en général porteuse de maladies physiques ou mentales, et ne revêt pas de composantes positives, à moins de considérer l'ambition des Rougon comme quelque chose de bon. À ce reproche-là, même *Le Rêve* ne répond pas, Angélique Rougon se battant précisément avec sa faille héréditaire. Dans ce passage de l'article, c'est le reproche récurrent du choix de thèmes vils qui revient, pourtant contredit quelques lignes plus tard, lorsque le journaliste explique qu'il ne peut pas enlever à l'auteur le droit de choisir lui-même ses thèmes : « Je ne suis pas de ceux qui refuseraient un instant à M. Zola le droit de choisir des thèmes sombres pour son art extraordinaire »⁵⁵¹. Nous sentons ici toute l'ambivalence du critique. S'il est vrai que le roman peut se rapprocher de l'apologue, qui est en général proposé avec une morale, celle-ci n'est jamais apparente. L'auteur de l'article prend note des qualités littéraires

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 87.

a passage in English defining the curse that lies upon Jacques Lantier.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 89.

With Severine's death, the hereditary curse lurking in the blood of Lantier is fulfilled.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 91.

Even allowing all the importance he claims for his great and well-established principle of heredity, it is still the case that good is as much inherited as bad, and is so vastly a predominating force in the universe that in the working of these two rival principles nature is always rooting out and healing the inherited evil.

⁵⁵¹ *Ibid.*

I am not one of those who would for one moment deny to M. Zola the right to choose these sombre themes for his extraordinary art.

mais la question de la leçon à en tirer reste toujours posée dans son esprit. C'est en quelque sorte toute la controverse subie par l'œuvre de Zola depuis le début de sa réception américaine qui est résumée dans cet article. Le fait de poser clairement de cette problématique permet cependant au journaliste d'aller plus loin que ses confrères.

L'article marque tout de même une certaine évolution dans l'analyse de l'hérédité chez Zola : Sir Edwin Arnold va au-delà du constat que faisaient jusque-là les journalistes de sa simple existence. Lui l'étudie comme une composante certaine de la construction de l'intrigue et des personnages, sans laquelle le drame serait moins poignant. Elle est ici associée d'une part à un commentaire défavorable et d'autre part à un aspect plus fantasmagorique, avec l'idée du mauvais sort. Finalement, c'est comme un glissement qui s'opère, l'hérédité est considérée pour son côté dramatique et magique, l'auteur de l'article faisant de nombreuses fois référence à la fatalité et au drame.

Pour marquer la tension entre le réel et l'irréel, Sir Edwin Arnold inclut cette phrase dans son analyse : « Horrible du début à la fin, le livre laisse dans l'esprit un sentiment irrésistible de “la bête en l'homme” et, pour ma part, dès que je l'ai terminé, je suis allé sur le côté du paquebot et je l'ai lancé aussi loin que je pouvais au fin fond des vagues déferlantes de l'Atlantique, avec le sentiment qu'aucun autre œil ne devrait avoir la douleur de le parcourir »⁵⁵². La « bête dans l'homme », c'est précisément cette faille héréditaire, ainsi que le journaliste l'a déjà expliqué. Mais ici, elle revêt un aspect qui va plus loin que le réel, au point que l'homme se sent obligé de jeter l'objet livre à la mer, pour être sûr que personne ne le lise ; tout se passe exactement comme si le volume était vecteur d'un maléfice. L'hérédité se mue ainsi en un objet magique dont la puissance littéraire se démarque du réalisme et de la revendication de scientificité de l'écrivain. C'est finalement un argument qui est retourné contre son auteur. Après des marques d'intérêt importantes et un début d'étude systématique des personnages en lien avec le déterminisme familial, cet article finit par rejeter l'intérêt scientifique de l'œuvre. Ainsi, ce texte a eu un poids non négligeable dans l'analyse de l'hérédité aux États-Unis : en effet celle-ci est laissée de côté pour faire place à l'affirmation d'une puissance dans les écrits de Zola.

Nous en trouvons trace à propos de la publication de *La Débâcle*, un tome des *Rougon-Macquart* plutôt bien accepté par la critique américaine. Aucun commentaire n'est fait sur les ascendances de Jean, et même le lien avec *La Terre* n'est pas évoqué. *The Nation* poursuit son

⁵⁵² *Ibid.*, p. 90.

Horrible from beginning to end, the book leaves upon the mind an overpowering sense of “the beast in man,” and, for my part, as soon as I had finished it I went to the side of the steamer and hurled it as far as I could into the sweeping billows of the Atlantic, with a feeling that no other eyes should have the pain of perusing it.

travail sur les *Rougon-Macquart* avec un texte beaucoup plus long, et très élogieux. Mais, tout comme les autres articles positifs, qui sont publiés notamment par *The Critic* ou *The Literary World*, le thème de l'hérédité n'est pas abordé. Comme pour *Le Rêve*, les critiques américaines évitent cette composante, qui n'est manifestement pas compatible avec un jugement positif. L'accent est mis de plus en plus sur le côté épique, la méthode de l'auteur commence à être comprise différemment.

Le dernier de la série se prête bien sûr à une étude héréditaire, puisqu'il s'agit du *Docteur Pascal*, qui fait le bilan sur tous les personnages de la famille. Il aurait été très difficile pour les critiques de ne rien dire sur l'hérédité. L'ouvrage n'a pas suscité un grand engouement aux États-Unis, en particulier pour *The Literary World* qui a jugé scandaleuse la liaison entre un oncle et sa nièce. Le journaliste semble néanmoins faire une sorte de résumé de ce qui a été analysé par Sir Edwin Arnold, en précisant que l'analyse héréditaire s'éloigne de la réalité : « Hormis ce défaut central, qui vicie tout le roman, le docteur Pascal souffre de la même obsession fastidieuse de l'auteur et du médecin lui-même concernant l'arbre généalogique de la famille scandaleuse, l'influence de l'hérédité (sur laquelle M. Zola fait peu de lumière réelle avec toutes ses répétitions), [...] »⁵⁵³. Le journaliste reste superficiel dans son analyse : il estime en effet que le docteur Pascal souffre de l'influence de l'hérédité. C'est un point mis en avant dans cette critique. Pourtant, le personnage est un cas d'innéité, bien qu'il atteste lui-même subir l'influence de la famille. Ceci n'est pas mentionné dans l'article.

Au contraire, *The Critic* présente une synthèse plutôt positive et complète. Alors que la plupart des avis de ce périodique étaient négatifs et basés sur la morale, l'analyse proposée au sujet du *Docteur Pascal* est assez longue, et évoque non seulement l'hérédité, mais aussi la conclusion de la série. L'intrigue y est racontée en détails, et le moment de la grande révélation de Pascal à Clotilde donne le prétexte au journaliste de parler du projet de Zola :

Une tempête sauvage fait rage à l'extérieur, inaperçue de l'un ou l'autre, et ils ne sont pas conscient que l'autre est à moitié vêtu, et heure après heure passe, tandis que Pascal, à l'aide d'un arbre généalogique qu'il a fait, donne à la fille un compte rendu concis à propos de chaque membre de la famille. Ceci est, bien sûr, un résumé du travail de l'auteur, il rend compte des solutions qu'il a trouvées aux problèmes présentés dans la plus grande série de "romans-objectifs" jamais écrits.⁵⁵⁴

⁵⁵³ ANONYME, « *Le Docteur Pascal* », *The Literary World*, Boston, XXIV, n° 16, 12 août 1893, p. 253.

Aside from this central fault, which vitiates the whole novel, Doctor Pascal suffers from the wearisome iteration of the author and the doctor himself concerning the genealogical tree of the scandalous family, the influence of heredity (on which M. Zola sheds little real light with all his repetitions), [...].

⁵⁵⁴ ANONYME, « *Le Docteur Pascal* », *The Critic*, New York, XXIII, n° 606, 30 sept. 1893, p. 205.

Le rédacteur est assez rapide sur le sujet, mais s'étend quelques lignes plus loin : « Conformément à ce que M. Zola considère comme l'inexorable logique de l'hérédité dans leurs cas, l'oncle et la nièce tombent amoureux l'un de l'autre, et bien qu'il se batte durement contre sa passion, elle insiste pour se donner à lui. »⁵⁵⁵. C'est un passage que le journaliste semble avoir apprécié, parce qu'ici l'hérédité permet l'amour et sert donc le « happy end » cher aux Américains. Nous trouvons un éclairage intéressant à la fin de l'article : tout comme *The Nation* à propos de *L'Assommoir*, *The Critic* commence à s'interroger sur les buts de l'auteur :

Mais maintenant qu'il a terminé ce qui est manifestement une thèse, il est permis de rechercher ses conclusions. Il semble que les lois de l'hérédité suivent chaque famille avec une patience implacable, si bien que comparés à elles, le sort grec et la loi mosaïque sont aussi faibles l'un que l'autre ; que nous pouvons tout de même faire un peu d'efforts pour nous aider nous-mêmes, mais qu'après tout, notre seule voie sûre, ainsi que notre seul devoir clair, est de transmettre et de continuer la vie que nous reconnaissons être un casse-tête sans espoir. Est-il possible qu'un credo aussi morne soit le dernier mot d'une grande civilisation?⁵⁵⁶

L'allusion au *fatum* grec rejoint probablement l'article de Sir Edwin Arnold, qui avait lui-même évoqué la puissance du destin à travers l'image de la locomotive de *La Bête Humaine*. Un lien est alors tissé entre la théorie et la pratique, qui va de la science vers la création littéraire. L'idée même que le monde est une énigme sans espoir contribue à cette grandeur : les personnages luttent contre des forces qui les dépassent. La dernière phrase permet de terminer sur une question, qui montre une ouverture de la pensée à des préoccupations sociologiques, ce qui est caractéristique de la réception de Zola dans l'Amérique en pleine crise de l'entre deux Guerres.

Ainsi, les journalistes de *The Critic* ont pu faire le lien entre l'hérédité et la puissance littéraire de Zola grâce au dernier tome des *Rougon-Macquart*, possiblement en partie grâce à la lecture de *The North American Review*. Cet élément qui tend soit à être mentionné sans analyse, soit

A wild storm is raging outside, unnoticed by either of them, nor is one conscious that the other is half-clad, and hour after hour passes, while Pascal, with the aid of a genealogical tree which he has made, gives the girl a concise account of each member of the family. This is, of course, a summary of the author's work, and a statement of his deductions from the problems which he has presented in the greatest series of 'purpose-novels' ever written.

⁵⁵⁵ *Ibid.*

In pursuance of what M. Zola considers the inexorable logic of heredity in their cases, the uncle and niece fall in love with each other, and although he makes a hard fight against his passion, she insists on giving herself to him.

⁵⁵⁶ *Ibid.*

But now that he has finished what is avowedly a thesis, it is permissible to seek for his conclusions. They seem to be that the laws of heredity follow each family with an implacable patience, compared to which the Greek fate and the Mosaic law are alike feeble ; that we can do somewhat of ourselves to help ourselves, but that, after all, our only safe course, as well as our only clear duty, is to transmit and continue the life which we acknowledge to be a hopeless puzzle. Is it possible that such a dreary creed should be the last word of a great civilization ?

à disparaître totalement des articles sur Zola, est donc ici lié à sa théorie comme à sa production romanesque. Cette découverte le différencie de *The Literary World*, basé à Boston, mais aussi de son voisin *The Nation*.

Alors que *The Nation* est généralement un appui pour Zola, l'article à propos de ce roman n'est pas élogieux, du moins dans son texte de 1893. Le livre y est décrit comme ennuyeux et sans grand intérêt. La grande analyse de Pascal concernant l'ensemble de sa famille est rapidement abordée dans l'introduction, de la même façon que dans *The Literary World* : « C'est une justification laborieuse de ses vues complètement fausses de la vie, de sa théorie chérie de l'hérédité, qu'il pose comme une loi. C'est utile car cela contient en une vingtaine de pages une revue rapide des personnages et incidents dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteur, et, éparpillés çà et là, des déclarations de ses vues sur la vie, sur le réalisme, sur la vérité, sur la morale (prenez des notes !) »⁵⁵⁷. Le syntagme « pet theory » qui peut être traduit par « son dada » montre bien la mauvaise estime dans laquelle est tenue l'hérédité, qui, malgré l'article de Sir Edwin Arnold, n'est pas attachée à une forme de puissance. Cela peut surprendre venant de *The Nation*, qui a globalement plutôt été un appui pour Zola. Peut-être est-ce l'inceste qui a révolté le rédacteur ? Un peu plus loin pourtant, malgré le ton très réservé de l'article, la critique aborde l'hérédité, mais toujours pour dresser un portrait méprisable des personnages créés par l'auteur : « Les gens hideux et repoussants n'ont pas été épargnés non plus - car c'est un trait de l'école : l'ancêtre maniaque, Adélaïde Fouqué (sic), l'idiot, Charles ; Maxime épuisé ; la brute imbibée de boisson, Macquart ; la harpie, Félicité, la mère de Pascal, est exhibée dans toute sa déformation et son aspect répulsif. »⁵⁵⁸. Nous trouvons encore une remise en cause des choix de thèmes sans autre forme d'analyse. Ce qui va être intéressant ici, c'est que le journal publie une autre étude sur le même roman, six ans plus tard, en pleine affaire Dreyfus, rapprochant celui-ci du cycle des *Trois Villes*. À cette époque, l'auteur a en grande partie laissé de côté ses théories sur l'hérédité : c'est le temps du Zola idéaliste, du « saut dans les étoiles », selon l'expression de Colette Becker.

L'étude *a posteriori* de *The Nation* passe assez rapidement sur le côté charnière du roman *Le Docteur Pascal*, placé à la fin d'un cycle. L'éclairage le plus important pour lire cette étude est probablement celui de l'affaire Dreyfus. Bien que le peuple américain se soit largement positionné

⁵⁵⁷ ANONYME, « *Doctor Pascal* », *The Nation*, New York, LXVIII, n°1751, 19 janv. 1899, p. 53.

It is a labored justification of his wholly false views of life, of his pet theory of heredity, which he lays down as a law. It is useful as containing in some twenty pages a rapid review of the characters and incidents in the whole of the author's work, and, scattered here and there, statements of his views on life, on realism, on truth, on moral (save the marks!).

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 54.

The hideous and the gruesome have not been spared either - for this is a trait of the school : the maniac ancestress, Adelaide Fouqué (sic), the idiot, Charles ; the worn-out Maxime ; the drink-soaked brute, Macquart ; the harpy, Félicité, Pascal's mother, are paraded in all their deformity and repulsiveness.

du côté des dreyfusards dès le début de 1898, le journal attend une année pour publier son article. Ainsi, le suicide du colonel Henry a eu lieu, mais pas encore le procès de Rennes. Zola est perçu par le peuple américain comme un champion de la Vérité. C'est probablement la raison pour laquelle l'article commence en décrivant l'auteur comme un scientifique. Dès la deuxième phrase, il fait référence à l'hérédité : « L'hérédité a été le sujet de la série depuis le début, l'hérédité des Rougons (sic) et des Macquarts (sic) analysées dans les conditions de la France sous le Second Empire ; et le Docteur Pascal, le fils (comme l'élève de M. Zola se souviendra) de Madame Félicité, étudie l'arbre généalogique des Rougon-Macquarts (sic) comme M. Zola lui-même l'avait étudié, et annonce les déductions de M. Zola »⁵⁵⁹. Comme dans *The Critic*, le roman est présenté sous forme de mise en abyme. La différence réside dans l'insistance du journaliste à montrer la constance de Zola « from the beginning ». La première phrase insiste également sur la quantité de travail, grâce aux hyperboles « la meilleure part de ses travaux littéraires » et « une envergure plus large que n'importe lequel de ses prédécesseurs »⁵⁶⁰. L'analyse de l'hérédité est comparée à celle du « doctrinaire », opposé au « bard ». Il s'agit du côté scientifique et du côté poétique, qui cohabitent dans l'œuvre de Zola. Le critique estime que c'est bien l'alliance des deux qui permet au *Docteur Pascal* d'être un chef d'œuvre : « *Docteur Pascal* marque la transition des romans antérieurs à la trilogie, et n'est le chef-d'œuvre ni du barde ni du doctrinaire, mais le commentaire indispensable sur les chefs-d'œuvre des deux »⁵⁶¹. Zola devient donc ici celui qui sait allier parfaitement connaissance scientifique et virtuosité artistique. C'est le « bard » qui permet la tragédie et la fatalité : « Du mal, fatalement, le mal vient ; voici la tragédie »⁵⁶², mais pourtant, la réalité vient contredire la théorie. Le mot « barde » rappelle la musicalité du texte zolien et ses rapports avec l'épique, puisque les épopées *L'Illiade* et *L'Odyssée* étaient chantées. En citant le texte, le journaliste en vient à la conclusion qu'il existe, grâce au cas d'innéité, une voie vers l'optimisme et la perfectibilité. Ainsi, le reproche principal des critiques américaines envers Zola, à savoir son pessimisme, est contredit par *The Nation*. Le texte cite ensuite deux longs passages du roman pour prouver la force des mots de l'auteur, et le savant mélange qu'il exerce entre la poésie et la science.

Ce type de personnage revient avec Pierre Froment dans les *Trois Villes*, ou bien ses fils

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 53.

Heredity has been the topic of the series from the beginning, the heredity of the Rougons (sic) and the Macquarts (sic) worked out under the conditions in France in the Second Empire ; and Docteur Pascal, the son (as the student of M. Zola will recollect) of Madame Félicité, studies the family tree of the Rougon-Macquarts (sic) as M. Zola himself had studied it, and announces M. Zola's deductions.

⁵⁶⁰ *Ibid.*

« the greater portion of his literary labors » « a larger measure than any of its predecessors »

⁵⁶¹ *Ibid.*

'Docteur Pascal' marks the transition from the earlier novels to the trilogy, and is the masterpiece neither of the bard nor of the doctrinaire, but the indispensable commentary on the masterpieces of both.

⁵⁶² *Ibid.*

Out of evil, fatally, evil comes ; there is the tragedy.

dans les *Évangiles*. Cependant nous ne pouvons plus parler ici d'hérédité : il n'est plus question de fêlure dans ces deux cycles, où l'arbre généalogique n'a pas le rôle de vecteur de pathologie. Bien qu'il s'agisse des enfants de Pierre, leur lien avec le patriarche reste symbolique. Les buts de Zola diffèrent largement de ce qu'ils étaient dans son premier cycle. Les milieux y prennent bien plus d'importance, et l'idéalisme y occupe une place prépondérante, avec la création de mondes utopiques dans les *Évangiles*. Il semble donc que l'étude de la réception de l'hérédité doive s'arrêter avec le cycle des *Rougon-Macquart*.

Ainsi, l'hérédité comme influence a eu une histoire assez compliquée dans la réception américaine de Zola. Cet élément allant à l'encontre de la morale, c'est surtout sur lui que se sont concentrées les reproches de la critique. Les journalistes ont été un moment dans le refus d'étudier l'œuvre avec objectivité, dérouterés face à une telle nouveauté. L'analyse de *Nana*, puis de *La Joie de vivre* ont marqué des points cruciaux dans sa réception : à partir de ce moment, les critiques acceptent de prendre en compte les lois héréditaires. Cependant, elles sont toujours vécues comme quelque chose de résolument négatif, et elles sont passées sous silence lorsque le roman jouit d'un bon accueil.

C'est finalement Sir Edwin Arnold qui provoque le déclic grâce à son analyse : il permet en effet un rapprochement entre la tragédie et la faille héréditaire, ce qui a pour conséquence de rapprocher la science de l'imagination, et de donner une grandeur au texte qui n'était pourtant pas facile à identifier au départ. Son article influence deux des plus grands périodiques américains, à savoir *The Critic* puis *The Nation*. Finalement, dans *Le Docteur Pascal*, l'hérédité est perçue comme une forme de fatum à transcender, et apporte ainsi l'optimisme que les Américains demandaient tant à Zola. Cet optimisme n'est pourtant pas évident à la lecture de sa production romanesque. Les milieux étudiés, agissant comme des broyeurs pour les personnages, n'ont eux-mêmes pas toujours été bien perçus par la critique aux États-Unis, qui a longtemps condamné un choix de thématiques supposées viles. Pourtant, cette deuxième composante sera plus facile à accepter, et sera sans doute le premier facteur qui permettra à Zola d'acquérir d'abord un statut d'observateur et de scientifique, puis de réformateur social et de romancier épique.

2 L'étude des milieux : des perceptions partagées

L'influence des milieux est un domaine plutôt bien accepté par la critique américaine. Elle correspond à un environnement social qui permet de donner une portée plus politique aux romans de Zola. La transformation du paysage urbain et économique est en lien avec le quotidien et les préoccupations des Américains. Jean-Michel Lacroix fait état d'une profonde remise en question du

système économique à la suite de la guerre de Sécession. L'Amérique est en train de s'industrialiser, la production augmente, mais les plus pauvres sont souvent laissés pour compte : « À la ruine des fermiers s'ajoutent les grèves des ouvriers et le chômage. Le monde du travail subit, lui aussi, des transformations profondes par suite d'un système de production standardisée et d'organisation scientifique du travail, plus que par l'application d'inventions techniques »⁵⁶³. Les romans de Zola font écho à ce type de problématique : la ruine des fermiers est largement évoquée dans *La Terre*, les grèves sont l'objet de *Germinal*, le chômage est un point clef dans *L'Assommoir* ou *Au Bonheur des Dames*. L'étude du milieu social est par conséquent un élément qui permet de lier les littératures des deux continents.

En outre, ce thème fait aussi partie des préoccupations scientifiques de Zola. Dans les *Rougon-Macquart*, elles recoupent deux aspects principaux : l'aspect médical, qui est généralement inspiré par les ouvrages du docteur Claude Bernard, et l'observation d'un lieu, en prenant des notes sur les comportements, le langage, les objets et bâtiments observés. Le premier est directement lié à une forme de déterminisme philosophique, alors que le deuxième peut être perçu de façon plus politique et sociale. Il est extérieur à l'individu, ce qui rend ce dernier plus indépendant. S'il est difficile d'accepter que des forces internes non maîtrisées meuvent les personnages, les interactions de ceux-ci avec leurs milieux peuvent être une façon de dénoncer les conditions de vie. En ce sens, il paraît logique que les romans qui s'intéresseront plus au peuple, comme *La Fortune des Rougon*, *L'Assommoir*, *Germinal* ou *La Débâcle* récoltent plus d'éloges que les autres. L'aspect « documents humains » permet en outre d'accéder à une certaine objectivité.

Comment Zola aborde-t-il l'étude des milieux ? La première idée qui vient à l'esprit, c'est leur description par l'auteur, qui donne lieu à de longs passages. Ces derniers sont tout à fait polymorphes : il peut s'agir d'éléments topographiques d'un paysage statique ou de langages techniques. L'écrivain français ne fait pas exception parmi ses pairs. Les Américains connaissent déjà George Sand et Henry Gréville, sans compter les nombreux romanciers d'Angleterre et des États-Unis adeptes également de longues descriptions, comme Henry James, qui publie à la même époque que Zola. Il n'y a donc aucune raison pouvant expliquer qu'ils en blâment la quantité ou la longueur. Ce sont plutôt sur deux autres problèmes que sont fondées les critiques. D'une part, les descriptions sont largement tronquées dans les traductions, ce qui implique une perte de sens. Il va donc de soi que les journalistes de *The Critic* et *The Literary World*, lisant en anglais ne disposent pas de l'intégralité et de l'exactitude du texte. D'autre part, le cycle des *Rougon-Macquart* ne s'intéresse pas qu'aux gens du peuple, mais convoque également le grand monde et la petite bourgeoisie. Ce sont plus les détails scabreux et l'usage du parler populaire qui ont pu déplaire.

⁵⁶³ LACROIX Jean-Michel, *Histoire des États-Unis*, op. cit., p. 304.

C'est en partie ce qui a fait scandale en France. L'auteur a été raillé à de nombreuses reprises pour ses longues descriptions et le vocabulaire employé. Henry Houssaye y voit une cacophonie terrible, malgré des qualités : « M. Zola, qui aime les descriptions et auquel nous connaissons un vrai talent de peintre des choses extérieures, multiplie les descriptions dans *L'Assommoir*. Mais là il n'emploie plus la langue de ses personnages ; il revient à la sienne, or le style de l'auteur de *L'Assommoir* et le véritable style de M. Émile Zola juxtaposés dans la même page, produisent des cacophonies [...] »⁵⁶⁴. Le journaliste, en plus d'indiquer qu'elles sont mal écrites, laisse à penser qu'elles sont bien trop nombreuses, en employant le verbe hyperbolique « multiplie ». Dans *Une page d'amour*, Flaubert voit également trop de ces passages : « Maintenant voici mes réserves : trop de descriptions de Paris, et Zéphyrin n'est pas bien amusant »⁵⁶⁵. Par la suite, le nombre de textes descriptifs dans les romans de Zola est assez peu commenté, mais de nombreux journalistes lui concèdent des qualités.

Ce qui rend l'étude des milieux complexe pour les Américains, c'est le côté fragmentaire et biaisé avec lequel ils reçoivent le projet de Zola. Celui-ci a en effet un but global, qui est connu en France depuis 1868, bien que le succès n'ait pas encore traversé les frontières de l'hexagone jusqu'en 1877. Son but est de peindre l'« histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire » à travers une vingtaine de romans. Les Américains ne jugent alors que d'un seul : *L'Assommoir*. *The Critic* et *The Literary World*, qui ne travaillent que sur traduction, devront même attendre 1879 pour pouvoir l'analyser. L'étude des milieux qu'ils y décèleront a une influence importante sur les questions qui seront posées par les Américains tout au long de la publication de la série. Le huitième tome des *Rougon-Macquart* opte pour l'étude un milieu très pauvre : celui de la blanchisseuse Gervaise dans le quartier de la Goutte d'Or. Il serait donc logique que ce roman ait été mieux accepté que d'autres sur l'univers de la prostitution ou celui des mesquineries de la petite bourgeoisie.

a) *L'étude des milieux dans L'Assommoir : une analyse parasitée par la découverte d'un nouveau modèle*

Dès février, *The Nation* de New York est le premier à analyser *L'Assommoir* aux États-Unis, alors que le roman vient juste de finir de paraître. Dès l'introduction, le journaliste place ce texte dans son projet d'ensemble : « On n'a pas beaucoup entendu parler de M. Zola, malgré un premier

⁵⁶⁴ Cité dans ANONYME, « À travers les lettres », *Gazette des lettres, des sciences & des arts*, 20 mars 1877, pp. 141-2.

⁵⁶⁵ Lettre de Gustave Flaubert à Émile Zola du 3 avril 1878, citée dans *UPA*, t. II, p. 1624.

ouvrage - *Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* »⁵⁶⁶. Une partie conséquente du long article qui est consacré à cette nouveauté littéraire parle surtout des personnages, en particulier Gervaise, Coupeau et Lantier. Le milieu dans lequel ils s'inscrivent n'est pas rendu, au moins en partie, responsable de leurs destins. Nana fait exception, car c'est le « mauvais exemple » de ses parents qui l'a corrompue. Globalement, le ton est plutôt désapprobateur. Le texte a le mérite de présenter Zola comme un réaliste et de préciser que son but dans le roman est d'être « une photographie des mœurs chez les Parisiens des faubourgs »⁵⁶⁷. Il estime cependant que l'auteur n'y parvient pas, et dresse un portrait bien trop laid du peuple.

En mai, *The Atlantic Monthly* propose une longue introduction en vue d'expliquer le scandale provoqué par ce roman en France, en détaillant les diverses censures puis le succès du roman. Ensuite, il entre dans l'analyse avec des arguments plutôt élogieux, et fait apparaître en filigrane l'observation des milieux à laquelle Zola se soumet à chaque nouveau tome des *Rougon-Macquart* ; « M. Zola connaît évidemment son thème, il a étudié intimement les “classes dangereuses” et a étudié des livres »⁵⁶⁸. L'article n'entre cependant pas outre mesure dans les détails de la méthode : ceux-ci seront traités des années plus tard. Il a cependant l'intérêt de proposer une critique assez objective, entre dégoût et curiosité devant la puissance et la nouveauté qui émanent du roman. Le journaliste semble chercher à comprendre ce qui rend le texte si réaliste. Selon lui, le livre va bien au-delà d'une « douzaines de volumes de *marivaudage* moderne par M. Victor Cherbuliez »⁵⁶⁹. Il oppose systématiquement le réalisme cru de l'auteur et la délicatesse que l'Américain attend d'un romancier, avant d'expliquer en quoi le texte de *L'Assommoir* va bien trop loin dans les détails : « En plus de cela, il décrit certaines choses - objets, sensations, odeurs, abominations sans nom - qui n'ont jusqu'ici été ni honorées ni reconnues, mais avec lesquelles il semble s'être étroitement familiarisé. Par exemple, son héroïne étant lavandière, il peint le portrait du linge sale qui passe entre ses mains - dépeint son aspect, ses émanations, sa présence générale - avec une complétude qui ne laisse rien à désirer. »⁵⁷⁰. Le roman propose donc une nouveauté non

⁵⁶⁶ ANONYME, « The Latest Specimen of French Popular Literature », *The Nation*, New York, XXIV, n°611, 15 mars 1877, p. 160.

M. Zola has not been much heard of, in spite of a former work - 'Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire'.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 161.

a photograph of the manners of the Parisian population of the faubourgs.

⁵⁶⁸ ANONYME, « The Contributors' Club », *The Atlantic Monthly.*, Boston, XXXIX, mai 1877, p. 611.

M. Zola evidently knows his theme, he has studied the “dangerous classes” intimately and he goes by book.

⁵⁶⁹ *Ibid.*

dozen volumes of modern *marivaudage* by M. Victor Cherbuliez

Note sur Cherbuliez : Cet auteur est l'un des trois écrivains français dont les livres se vendaient le mieux aux États-Unis avant la réception de Zola. Il appartient plutôt au courant romantique.

⁵⁷⁰ *Ibid.*

seulement dans le sujet mais aussi dans le traitement de ce sujet. En outre, il est précisé que l'auteur est lui-même « familiarisé » avec ce milieu social. Ceci induit l'idée que Zola est un défenseur du peuple dont il est lui-même issu. Cependant, il y a aussi une réserve : le public américain ne s'attend pas à ce type d'écrits, car il a l'habitude que les milieux évoqués soient plutôt socialement élevés.

Ainsi, ces deux journaux, s'ils n'analysent pas l'influence du milieu, font parfaitement état de l'étude de celui-ci dans les *Rougon-Macquart*. *The Nation* l'associe avec un réalisme cru et y reconnaît du réalisme, tandis que *The Atlantic Monthly* va plus loin en évoquant sa modernité. Si l'opinion générale des deux journaux est plutôt mauvaise, le thème précis de l'étude du milieu permet d'ajouter un côté plus neutre voire positif.

Comme nous l'avons déjà vu, ce moment où les journalistes osaient dire un peu de bien des romans de Zola dure peu : un mois plus tard, le même journal proposera un article sans concession sur le même roman. Cependant, le critique propose une assez longue analyse, qui explique les buts de l'auteur et inscrit son projet dans le cycle des *Rougon-Macquart*. Les concessions faites à Zola concernent de nouveau ses descriptions. Après avoir parlé de la scène du mariage qu'il a jugée « pas mal »⁵⁷¹, il est question du combat entre les deux femmes, qui rend « La description par Fielding d'une scène similaire se lit comme un roman du dimanche »⁵⁷². Bien que le ton soit défavorable, le critique atteste que ces scènes surprennent. Il explique ensuite : « Ceux qui aiment ce genre d'écriture la qualifient de puissante, mais ce n'est pourtant pas la question de féliciter un homme qui écrit un roman qui montrerait sa puissance, car il s'agit plutôt d'un excès de désagrément »⁵⁷³. Ainsi, c'est dans les passages descriptifs que le critique trouve le seul point positif du roman.

En 1879, la première traduction de *L'Assommoir* paraît, elle est d'ailleurs très incomplète. Dans le cadre de l'étude des milieux, elle ne peut pas donner une image fidèle de la réalité, puisqu'une part importante des troncatures concernent les passages descriptifs. *The Literary World* propose alors son analyse dans un article beaucoup plus court que les précédents. Le critique a en outre un recul que n'avaient pas ses devanciers : d'autres ouvrages ont été traduits depuis, comme *La Faute de l'abbé Mouret* et *Une page d'amour*. Le texte n'évoque pas les descriptions du milieu, mais parle

In addition to this he describes certain things - objects, sensations, odors, nameless abominations - which have hitherto been unhonored and unsung, but with which he appears to have closely familiarized himself. For instance, his heroine being a washer-woman, he paints the portrait of the dirty linen that passes through her hands - depicts its aspect, its emanations, its general presence - with a completeness that leaves nothing to be desired.

⁵⁷¹Not bad.

⁵⁷²*Ibid.*, p. 762.

Fielding's description of a similar scene read like a Sunday-novel.

⁵⁷³*Ibid.*

Those who like this sort of writing call it powerful, but yet is it not a matter of congratulation that a man writes a novel who shows its power but an excess of unsavoriness.

cependant d' « un talent de réalisme exceptionnel »⁵⁷⁴. Le projet d'ensemble n'est par contre pas mentionné. À deux ans d'intervalle, *The Literary World* propose finalement une courte synthèse de ce qui a été dit, et ne juge pas important de revenir sur les descriptions. Ici encore, le côté moral a pris le dessus sur le littéraire.

Ainsi, les journalistes américains estiment les descriptions de Zola ainsi que son exactitude concernant l'étude des milieux. Cependant, les romans déclenchent des réactions violentes, car comme l'ont brillamment expliqué *The Nation* et *The Atlantic Monthly* en avant-gardistes, ils représentent une nouveauté, peut-être même la nouveauté principale du style zolien. Ceci nous conduit à étudier le point de vue américain sur les milieux chez Zola non pas selon un déroulé chronologique, mais plutôt sous un angle thématique. En effet, la perspective tient plus aux clefs d'analyse utilisées qu'à une évolution dans la réception. Les journalistes qui acceptent de mettre les romans en perspective avec les autres tomes des *Rougon-Macquart* et avec le projet d'ensemble dont ils font partie ont une analyse différente par rapport aux tenants d'une littérature plus idéaliste. Certains périodiques ont accepté assez rapidement d'analyser les romans de l'auteur en fonction de ses théories. Cette prise de position ne se traduit pas toujours par une opinion positive, loin de là ; néanmoins de la confrontation naît souvent une réflexion qui amène à approfondir les thèmes inhérents au naturalisme. La plupart du temps, ils permettent en effet de souligner la modernité chez Zola ainsi que son unicité. Dans un autre registre, il existe également les journaux qui refusent absolument de tenir compte des textes journalistiques de l'auteur et maintiennent qu'une œuvre d'art doit avant tout être poétique : c'est surtout le cas de *The Literary World*, bien que son avis change avec le temps. Les deux points de vue fluctuent pour se rejoindre par moment.

Les Américains ont retenu deux façons principales de critiquer les descriptions de Zola, qui sont à l'extrême l'une de l'autre. Ce type de texte est soit confronté à aspect poétique et extravagant, soit à son réalisme et à sa représentativité. Dans les deux cas, les conclusions peuvent donner lieu à des appréciations diamétralement opposées. Ces deux pans de la même méthode ont petit à petit amené les critiques à penser le travail romanesque de l'auteur comme un système et un mouvement de pensée à part entière.

b) *Les rapports entre les romans de Zola et la fiction*

À l'époque, la volonté de faire du roman un « document humain » enrichi des découvertes scientifiques récentes a parfois éclipsé la deuxième partie de la définition que donne Zola de l'art à

⁵⁷⁴ ANONYME, « Fiction », *The Literary World*, Boston, X, n°13, 21 juin 1879, p. 202.
exceptionnal realistic power.

de multiples reprises : « une œuvre d'art est un coin du monde vu à travers un tempérament ». Le « vu à travers un tempérament » fait bien évidemment référence au côté imaginaire du roman. C'est ce que Colette Becker explique dans *Lire le réalisme et le naturalisme* : « Il [Zola] privilégie l'invention, qui, s'appuyant sur le réel, l'observation de la vie quotidienne, ses garde-fous, permet d'avancer une hypothèse, de monter une expérience destinée à la confirmer, d'inventer un plan, d'imaginer des personnages, etc. »⁵⁷⁵.

Cette invention, c'est souvent dans les descriptions qu'elle apparaît. C'est ainsi que *The Nation* est conquis par *La Faute de l'abbé Mouret* : « L'auteur nous montre le vaste paysage, le presbytère accueillant, la floraison sauvage des fleurs au bord du chemin, l'église délabrée, et, avec la même intensité de détails, montre le développement d'un amour interdit et les émotions de la passion physique »⁵⁷⁶. Les descriptions sont souvent présentées comme ayant un « pouvoir » particulier, et, ce, même lorsque la critique est particulièrement acerbe. C'est le cas par exemple pour *The Literary World*, qui publie un commentaire virulent sur *Pot-Bouille* tout en complimentant le pouvoir descriptif de Zola dans trois autres romans, dont deux sur lesquels le même journal a été sévère : « Dans *La Conquête de Plassans* et *La Faute de l'abbé Mouret*, et même dans *Nana*, il a révélé de grands pouvoirs descriptifs »⁵⁷⁷. *The Critic* propose également un commentaire élogieux sur la variété descriptive de l'auteur au milieu d'un blâme. Le journal commence à peine à parler de Zola en 1882, c'est la raison pour laquelle il cherche à proposer une sorte de bilan temporaire de son œuvre : « Il [Pot-Bouille] n'a pas la variété descriptive de *La Curée* ou du *Ventre de Paris* ; il n'a pas la force de *L'Assommoir* ; ou la poésie de *La Faute de l'abbé Mouret* ; et il a une grande partie de la vulgarité consciente et de la fausseté artistique qui ont rendu *Nana* détestable »⁵⁷⁸. Cette phrase qui a donc pour but de montrer du dégoût à l'égard de *Nana* marque la variété descriptive de deux romans. Nous remarquons également qu'encore une fois, c'est *a posteriori* que les textes de Zola reçoivent des compliments.

Les éloges à propos des descriptions sont particulièrement développés lorsque le roman a plu. C'est le cas du *Rêve*, auquel le *New York Times* consacre un article : « La ville de Picardie est

⁵⁷⁵ BECKER Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, deuxième édition revue et augmentée, Armand Colin, 2010, Paris, p. 77.

⁵⁷⁶ ANONYME, « Recents Novels », *The Nation*, New York, XXIX, 10 juil. 1879, p. 30.

The author shows us the wide landscape, the homely vicarage, the wild bloom of wayside flowers, the dilapidated church, and with the same vivid detail gives the growth of a forbidden love and the stirrings of physical passion.

⁵⁷⁷ ANONYME, « Zola's Stink-Pot », *The Literary World*, Boston, XIII, n°11, 3 juin 1882, p. 175.

In 'La Conquête de Plassans' and 'La Faute de l'abbé Mouret', yes, even in 'Nana', he revealed descriptive powers of a high order.

⁵⁷⁸ ANONYME, « Minor Notices », *The Critic*, New York, II, n° 35, 6 mai 1882, p. 127.

It has not the descriptive variety of 'La Curée' or 'Le Ventre de Paris' ; it has not the strength of 'L'Assommoir' ; or the poetry of 'La Faute de l'abbé Mouret' ; and it has much of the conscious vulgarity and artistic falseness that made 'Nana' detestable.

une construction fictive de l'auteur, mais les descriptions en sont merveilleuses »⁵⁷⁹. Ici le journal excuse l'entorse faite au réalisme par le côté merveilleux des descriptions. Nous nous rappelons bien sûr du journal *The Critic* qui conseille à ses lecteurs de lire *Le Rêve* car ce n'est « pas Zola ». Ici les descriptions ne sont jugées que par leur côté « merveilleux » et donc fictionnel. Contrairement au cliché entretenu sur Zola, c'est bien l'imagination qui donne de la valeur au roman. *The Nation* commence également à remettre en cause le réalisme des descriptions dans *Germinal* et *L'Œuvre* dans un article écrit en 1892 : « Dans *Germinal*, la scène où les troupes sont assaillies par la foule des grévistes est, hormis l'abondance de grossièreté et de soi-disant réalisme, l'une des plus percutantes jamais écrites, tandis que la description du coucher de soleil sur Paris, dans *L'Œuvre*, est tout simplement un bel échantillon de description »⁵⁸⁰. Dans le même article, le journaliste évoque *La Débâcle* avec plaisir, et dit même que son auteur s'y illustre comme un « poète épique ». Dans l'ensemble, les textes descriptifs sont souvent retenus pour un côté « merveilleux » et « puissant » qui s'écarte du « soi-disant réalisme ». Les critiques américains ont en effet trouvé des raisons d'apprécier l'œuvre de Zola qui n'étaient pas à rapprocher du réalisme. C'est à ce moment-là qu'il commence à être comparé plus franchement avec les esthétiques romantiques, idéalistes et épiques.

Les descriptions des romans zoliens ont souvent été bien jugées par les Américains. Comme nous l'avons vu ici, ce sont parfois sur des critères indépendants du réalisme. Pourtant, il va de soi que les Américains ont jugé l'auteur en fonction du courant littéraire qu'il défendait. Celui-ci est présenté de façon plus ou moins stéréotypée en fonction de l'intérêt qu'a eu le journal concerné pour Zola.

c) *Le réalisme et le côté représentatif des descriptions zoliennes*

Les Américains le savent, Zola a une exigence de réalisme : il appelle ses propres romans des « documents humains ». Colette Becker souligne que le réel dans le naturalisme est bien sûr une illusion, illusion permise par la multiplication de références au réel : « Le romancier réaliste / naturaliste vise à produire l'illusion du réel en multipliant les petits faits vrais qui n'interfèrent pas avec l'intrigue mais créent l'impression du vrai en contribuant à donner au récit un air d'authenticité »⁵⁸¹. *The Nation*, dans sa critique de *L'Assommoir*, a d'ailleurs fait un parallèle entre

⁵⁷⁹ ANONYME, « Zola's New Book for Young Girls », *NYT*, 1^{er} avr. 1888, p. 5.

The city in Picardy is a fictitious construction of the author, but the descriptions are marvelous.

⁵⁸⁰ ANONYME, « *La Débâcle*. Par Emile Zola, Paris. Charpentier ; New York : Westermann. (*The Downfall*) », *The Nation*, New York, LV, n° 1414, 4 août 1892, p. 93.

In '*Germinal*', the scene where the troops are assailed by the mob of strikers is, barring the abundance of gross coarseness and so-called realism, one of the most forceful even penned, while the description of the sunset over Paris, in '*L'Œuvre*', is a simply beautiful bit of descriptive writing.

⁵⁸¹ BECKER Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, op. cit., p. 141.

Rouher et Rougon. Les commentaires concernant les œuvres proposent un parallèle entre la réalité et les romans de Zola, *The Literary World* note d'ailleurs à propos du *Bonheur des Dames* : « À côté de cette mince intrigue se trouve l'image la plus complète et la plus précise que l'on puisse imaginer des grands bazars parisiens, dont le Bonheur des Dames est le type ; et c'est dans cette image et ces détails, plutôt que dans l'intrigue, que se trouvent le principal intérêt et les mérites du dernier travail de Zola »⁵⁸². Néanmoins, ce journal a généralement tendance à voir d'un mauvais œil cette volonté de réalisme tout en faisant quelques concessions. À propos de *La Fortune des Rougon*, le journal explique : « Au moins, il n'y a pas de barbotage délibéré dans la saleté ; les études de la vie provençale, si grossières et souvent ennuyeuses, sont efficaces ; la montée du fils du paysan de la dégradation au pouvoir politique et social est dépeinte avec une certaine fidélité sinistre qui marque la forme la plus proche de l'humour de M. Zola ; [...] »⁵⁸³. Ici le réalisme est concédé, mais n'est pas considéré comme un gage de qualité littéraire, car l'ensemble du livre est « plat » et globalement peu attrayant. Une remarque à propos de l'humour, qui n'a pas de lien avec ce qui a été dit précédemment, rappelle les exigences des Américains en la matière. Le journaliste a ici pris en compte le réalisme, mais a tout de même plaqué une de ses propres attentes sur le texte de Zola. Dans *The Nation* paraît une critique sur le même roman, celui-ci a toutefois été lu dans sa version originale. Ici, il est difficile de savoir si le critique met en cause le réalisme du texte ou l'accuse simplement d'être biaisé : « Le coup d'État est copié en miniature dans la petite ville de Plassons (sic), et on ne peut que soupçonner que l'auteur a des personnalités célèbres en tête lorsqu'il décrit en détail la fausseté, la lâcheté, la gourmandise meurtrière de ceux qui dominent, quand tout redevient calme »⁵⁸⁴. Le fait qu'il soit « copié en miniature » sur la réalité est plutôt en faveur du réalisme, mais la fin laisse à penser que l'ensemble est exagéré.

Cette accusation est un véritable lieu commun dans la critique de Zola. Lui-même a d'ailleurs concédé dans une lettre à Céard qu'il aimait à grossir le trait dans le but de rendre un détail symbolique : « J'ai l'hypertrophie du détail vrai, le saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte. La vérité monte d'un coup d'aile jusqu'au symbole »⁵⁸⁵. Néanmoins, les

⁵⁸² J. L. F., « Paris », *The Literary World*, Boston, XIV, n° 7, 7 avr. 1898, p. 109.

Along with this slender plot is women the most complete and accurate picture imaginable of the great Parisian bazars, of which the Bonheur des Dames is the type ; and it is in this picture and these details, rather than in the plot, that the chief interest and merits of Zola's last work will be found.

⁵⁸³ ANONYME, « Current Fiction », *The Literary World*, Boston, 4 nov. 1882, p. 373.

At least there is no deliberate dabbling in filth ; the studies of Provençal life, if coarse and often dull, are effective ; the rise of the peasant's son from degradation to political and social power is portrayed with a certain grim fidelity which marks M. Zola's nearest approach to humor ; [...].

⁵⁸⁴ ANONYME, « Recents Novels », *The Nation*, New York, XXIX, 25 sept. 1879, p. 213.

The Coup d'État is copied in miniature in the little town of Plassons (sic), and one cannot but suspect that the author has greater people in his mind as he describes in detail the falsity, the cowardice, the murderous gluttony of those who find themselves at the top, when all is quiet again.

⁵⁸⁵ ZOLA, *Correspondance*, éditée sous la direction de B. H. Bakker, Tome V, 1884-1886, Presses de l'université de Montréal, éditions du CNRS, Montréal-Paris, 1985, p. 249.

critiques sont divisés en ce qui concerne les raisons de cette exagération. Est-elle volontaire, et si elle l'est, dans quel but ? Parfois il est simplement expliqué que les descriptions sont bien trop grossières, sans que l'auteur ne soit remis en question. *The Literary World* dit par exemple à propos de *La Faute de l'abbé Mouret* que « Les conflits que l'âme peut subir ont rarement été dépeints avec plus d'intensité et d'exubérance - certains diraient extravagance - d'imagination que lors des scènes entre le jeune Prêtre et son Albine dans les clairières solitaires de Paradou. »⁵⁸⁶.

Si ici l'exagération n'est pas forcément pointée comme un élément négatif, elle sera beaucoup plus décriée dans *Germinal*, œuvre au sujet de laquelle *The Nation* accuse Zola de vouloir vendre plus de livres en cherchant l'émotion facile sans être fidèle à son principe de réalisme : « Le tableau qu'il dresse de la misère des pauvres mineurs et de leurs familles est bien calculé pour susciter la pitié, mais ce sentiment cède la place à un sentiment de dégoût quand il décrit les victimes comme vivant dans un état de dépravation morale trop générale, trop complète, pour être vrai »⁵⁸⁷. Ainsi, pour une partie de la critique américaine, c'est l'auteur lui-même qui est mis en cause, pour diverses raisons. Il existe les raisons politiques, mais aussi bien sûr les raisons morales : « M. Zola n'a jamais fait cela, mais a toujours employé son observation aiguë à la représentation vivante de détails donnant ainsi un grand air de réalité à ses œuvres, et sont très poussés pour déguiser le fait que l'essence de chacun d'eux est conçu comme un thèse scientifique. Ici, cependant, les détails eux-mêmes sont si monotones et si maladroitement gérés qu'ils affaiblissent plutôt que d'imposer la vérité de ce que l'on peut appeler la discussion. »⁵⁸⁸. Nous nous rappelons d'ailleurs la suspicion de maladie mentale à laquelle l'auteur avait fait face dans les années 1880.

Ce problème de morale est probablement en partie responsable de la remise en cause du réalisme par la critique. Ici, ce sont plutôt les journaux conservateurs qui ont contesté le réalisme de Zola. En général, il s'agit de nier la représentativité des romans : ceux-ci se focalisent uniquement sur les basses classes sociales ainsi que les pires individus. C'est ce que note *The Critic* à propos de *Pot-Bouille* : « *Nana* a été présenté comme une étude, une dissection de la vie agitée des cercles parisiens les plus hauts et les plus bas ; *Pot-Bouille* prétend être une révélation de la pourriture

⁵⁸⁶ ANONYME, « Fiction », *The Literary World*, Boston, X, n°13, 21 juin 1879, p. 202.

The conflicts which the soul may undergo have seldom been depicted with greater intensity and exuberance - some would say, extravagance - of imagination than in the scenes between the young Priest and his Albine in the lonely glades of Paradou.

⁵⁸⁷ ANONYME, "Recent Novels", *The Nation* New York, XL, n° 1031, 2 avr. 1885, p. 286.

The Picture he draws of the wretchedness of the poor miners and their families is certainly calculated to excite pity, but this feeling gives way to one of disgust when he describes the sufferers as living in a state of moral depravation too general, too complete, to be true.

⁵⁸⁸ ANONYME, "Recent Novels", *The Nation*, New York, XXX, 22 avr. 1880, p. 362.

M. Zola has never done this, but has always employed his acute observation in the vivid depiction of details that give a great air of reality to his works, and go far to disguise the fact that the essence of each of them is conceived as a scientific thesis. Here, however, the details themselves are so monotonous and so clumsily managed as to weaken rather than enforce the truth of what may fairly be called the argument.

morale de la “classe moyenne” la bourgeoisie »⁵⁸⁹. *The Literary World* poursuit cette idée à propos de *La Joie de vivre* : « La série *Rougon-Macquart* de Zola, qu’il continue de définir avec une joyeuse audace comme *L’histoire, naturelle et sociale, d’une famille sous le Second Empire*, devient de plus en plus déconnectée et inexplicable »⁵⁹⁰. Cependant, ces articles remettant en cause fondamentalement le réalisme de Zola sont assez peu nombreux, et surtout généralement circonscrits à la période entre la publication de *Nana* (1880) et celle du *Rêve* (1888).

Lorsque le roman est apprécié, la critique s'appuie souvent sur les descriptions, précisément pour noter leur représentativité. Ce phénomène intervient rapidement dans l'histoire de la réception, *The Nation* publie dès 1878 son compte-rendu de la lecture d'*Une page d'amour* :

En tant qu'histoire de l'enfant elle-même, *Une page d'Amour* montre une certaine habileté de l'auteur à produire un sens de la réalité. Il y a un terrible abus de description, mais une grande partie d'entre elles fait mouche ; et Zola est probablement le seul qui aurait pu écrire les trente ou quarante pages, à la fin, décrivant la dernière maladie de la petite fille. Il est probable que tout ce qu'il produit présentera la même incongruité - l'application d'une méthode remarquablement complète et puissante, d'un instrument littéraire extrêmement solide, à des objets mesquins et, comme on peut le dire, choisis par ignorance et baignés dans une atmosphère de classe inférieure. Cockneyisme parisien. Si avec son talent et sa résolution, il avait ce que l'on peut appeler un peu plus d'horizon, son travail serait triplé en valeur.⁵⁹¹

Le journaliste rappelle bien évidemment que le sujet de l'histoire reste inadapté, et note non seulement que chaque description crée une impression de réalité, mais aussi que cela a trait à la méthode de Zola. En outre, il utilise l'adjectif « powerful » et parle de « talent », ce qui est déjà un compliment important pour l'époque. Deux années après, *The Literary World* note à propos de *Son Excellence Eugène Rougon* : « Le but de ce livre est de montrer la corruption, politique et sociale, du régime napoléonien, et il le fait d'une main magistrale. Les descriptions du baptême du prince impérial, de la fête de Compiègne et de la “vente” caritative dans les salons des Tuileries montrent

⁵⁸⁹ ANONYME, « Minor Notices », *The Critic*, New York, II, n° 35, 6 mai 1882, p. 127.

'Nana' was put forth as a study, a dissection of the fast life of the highest and the lowest Parisian circles ; 'Pot-Bouille' pretends to be an exposure of the moral rottenness of “the middle class” the bourgeoisie.

⁵⁹⁰ ANONYME, « Zola on the Joys of Life », *The Literary World*, Boston, XV, n° 8, 19 avr. 1884, p. 127.

Zola's 'Rougon-Macquart' series, which he still continues to define with cheerful audacity as “history, natural and social, of a family under the Second Empire,” is becoming more and more disconnected and inexplicable.

⁵⁹¹ ANONYME, « *Une page d'amour* », *The Nation*, New York, XXVI, n° 674, 30 mai 1878, p. 362.

As a history of the child herself, 'Une page d'Amour' exhibits a certain quantity of the author's skill in producing a sens of reality. There is a terrible abuse of description, but much of the descriptions hits the mark ; and probably only Zola could have written the thirty or forty pages, at the close, describing the little girl's last illness. It is probable that everything he produces will exhibit the same incongruity - the application of a remarkably complete and powerful method, an extremely solid literary instrument, to objects meanly and, as we may say, ignorantly chosen and bathed in an atmorphere of low-class Parisian cockneyism. If with his talent and his resolution, he had what we may call a little more horizon, his work would be tripled in value.

une merveilleuse combinaison de simplicité et de puissance »⁵⁹². Ici encore le pouvoir des descriptions est mis en valeur.

Ces remarques plutôt positives amènent bien sûr à une réflexion plus théorique, que nous avons déjà étudiée dans un chapitre précédent. C'est toute l'analyse du « document humain » qui est en jeu. Zola lui-même en parle assez longuement dans son recueil *Le Roman Expérimental* : « On ne vous demande pas d'écrire d'une certaine façon, de copier tel maître ; on vous demande de chercher et de classer votre part de documents humains, de découvrir votre coin de vérité, grâce à la méthode »⁵⁹³. Ainsi, les descriptions sont au moins en partie une raison qui a convaincu les Américains de s'intéresser au plan d'ensemble du naturalisme.

d) La description au cœur du plan d'ensemble des Rougon-Macquart

La place du texte descriptif dans le projet de Zola a eu un impact sur la mise en perspective de la méthode zolienne avec ses écrits de fiction. La préparation en amont du roman a déjà été débattue très tôt notamment par le *New York Times*, elle a cependant assez rarement été confrontée à un roman. En outre, elle a été un peu oubliée au début des années 1880.

C'est *The Nation* qui parle de la collecte de renseignements sur le terrain à propos de *Germinal*. Le commentaire est très loin d'être positif, mais pourtant l'acte descriptif est rattaché à l'observation de la réalité. Une interview de l'auteur est retranscrite : « Interrogé, récemment, mais cette fois par un journaliste parisien, l'auteur de *Germinal* a déclaré : “Je souhaite peindre le mineur, et pour le faire honnêtement, j'ai consulté des documents partout” »⁵⁹⁴. Nous nous souvenons bien sûr de la descente de Zola dans la mine qui avait fait en France les gros titres des journaux.

The Critic s'intéresse également au travail préparatoire, et publie plusieurs interviews à la fin du cycle des *Rougon-Macquart*. La première⁵⁹⁵ est une reproduction assez succincte, dans laquelle le journaliste explique la façon dont l'auteur se défend des accusations de réalisme cru auxquelles il fait face. Les propos de Zola sont rapportés. Il explique beaucoup se renseigner en amont, ce qui permet à l'intrigue et au fil directeur d'arriver au moment de la rédaction. La deuxième interview,

⁵⁹² ANONYME, « Current Fiction », *The Literary World*, Boston, XI, n°18, 28 août 1880, p. 295.

The whole purpose of the book is to show up the corruption, political and social, of the Napoleonic regime, and it does it with a masterly hand. The descriptions of the baptism of the Prince Imperial, of the fête at Compiègne, and of the charitable “sale” in the salons of the Tuileries, show a wonderful combination of simplicity and power.

⁵⁹³ ZOLA Émile, « Lettre à la jeunesse » *Le Roman Expérimental*, op. cit., pp. 119-20.

⁵⁹⁴ ANONYME, « Recents Novels », *The Nation*, New York, XL, n° 1031, 2 avr. 1885, p. 286.

On being interviewed, recently, but a Parisian reporter, the author of 'Germinal' said : “I wish to paint the miner, and in order to do so truthfully I consulted documents everywhere”.

⁵⁹⁵ ANONYME, « An Interview with Zola », *The Critic*, New York, XVIII, n° 547, 13 août 1892, p. 83.

Un entretien avec Zola.

nommée sobrement « Zola dit comment il travaille »⁵⁹⁶, va un peu plus loin dans les détails. L'auteur y explique sa façon de concevoir une intrigue en trois étapes, la dernière étant spécifiquement attachée au milieu : « Ma troisième préoccupation est d'étudier le milieu dans lequel je compte placer mes acteurs, la localité et le lieu où certaines parties peuvent être jouées »⁵⁹⁷. Il ajoute notamment : « Je prends souvent des croquis au crayon et mesure des pièces, et je sais exactement comment les meubles sont placés »⁵⁹⁸. Cette recherche exhaustive de la précision, si elle reste régulièrement remise en question avec plus ou moins de bienveillance, tend à donner l'image d'un travailleur acharné, image flatteuse aux États-Unis.

La fin des *Rougon-Macquart* donne également envie de dresser un bilan de ce long travail. Bardeen, journaliste de la cote Ouest, revient en 1890 sur les romans écrits, en louant l'exactitude des descriptions de l'auteur. Il conclut : « Certes, le chêne est magistral. Observateur compréhensif, analyste passionné, peintre luxuriant de mots, Zola est avant tout un artiste consciencieux [...] »⁵⁹⁹. Le critique superpose l'analyste et le « peintre des mots » pour former l'artiste. Ce lecteur a d'ailleurs envoyé une copie de l'article à Zola, accompagnée de ces mots : « Je prends la liberté d'envoyer un exemplaire du *Overland Monthly* contenant un croquis de votre grande série de romans. En tant qu'étranger, mais peu familiarisé avec la vie française, je n'ai pas espéré vous comprendre pleinement ; mais j'ai souhaité que mes compatriotes voient la série *Rougon-Macquart* dans son ensemble, et non pas *L'Assommoir* et *Nana* comme des volumes isolés »⁶⁰⁰. Il signe « un admirateur sincère »⁶⁰¹. La prise en compte de l'ensemble du projet génère un portée plus complète et permet d'aller au-delà des premiers préjugés. Cette conciliation se produit assez tard dans la réception de Zola aux États-Unis, même en ce qui concerne des journaux dont la ligne éditoriale est plutôt avant-gardiste comme *The Nation*. En outre, elle n'est pas généralisée, et ne le sera peut-être jamais.

⁵⁹⁶ ANONYME, « Zola Tells How He Works », *The Critic*, New York, XXIII, n°596, 22 juil. 1893, p. 55.

⁵⁹⁷ *Ibid.*

My third preoccupation is to study the surroundings into which I intend to place my actors, the locality and the spot where certain parts may be acted.

⁵⁹⁸ *Ibid.*

I frequently take pencil sketches and measurement of rooms, and know exactly how the furniture is placed.

⁵⁹⁹ BARDEEN C. W., « Zola's Rougon-Macquart Family », *The Overland Monthly*, San Francisco, XVI, n° 94, oct. 1890, p. 422.

Certainly the oak is masterly. A comprehensive observer, a keen analyst, a luxuriant word painter, Zola is, above all, a conscientious artist. [...].

⁶⁰⁰ Lettre de Lew Bardeen à Émile Zola datée du 18 octobre 1890 (collection Brigitte Émile-Zola).

I take the liberty of sending a copy of the *Overland Monthly* containing a Sketch of your great series of novels. As a foreigner, but little acquainted with French life, I have not hoped to understand you fully ; but I have wished my countrymen to see the 'Rougon-Macquart' series as a whole, and not to look upon 'L'Assommoir' and 'Nana' as isolated volumes.

⁶⁰¹ A sincere admirer.

Dans ces différentes réflexions, nous avons pu voir que les descriptions sont un point clef de la réception : lorsqu'elles sont étudiées, elles posent souvent la question de la méthode, qui est essentielle à la compréhension de l'auteur. Peu à peu, les critiques en viennent à associer le goût esthétique pour un roman avec la présence de ces descriptions. L'hérédité reçoit une appréciation généralement défavorable alors que l'étude des milieux bénéficie d'une meilleure critique. Bien sûr, toute la réflexion autour de l'aspect social des romans de Zola a été portée à son crédit : c'est grâce à cela notamment que son intérêt envers les basses classes de la population n'a plus posé problème.

Malgré la volonté de ne pas faire ici quelque chose de purement chronologique, la matière des *Trois Villes* et des *Évangiles* fait que l'écrivain s'écarte peu à peu du modèle purement scientifique. En outre les journaux qui se sont intéressés à l'auteur ne sont plus en décalage les uns par rapport aux autres : les critiques ont à peu près compris les lignes directrices de l'œuvre, bien qu'ils ne soient pas toujours sensibles à celles-ci.

e) *La description : un attribut résolument positif de l'œuvre zolienne*

Dans les *Trois Villes* comme dans les *Évangiles* l'auteur cesse de parler de l'hérédité : l'analyse de sa méthode sera donc souvent liée exclusivement à l'étude des milieux. Les journalistes, à cette époque, ont à cœur de critiquer la pratique de Zola en fonction de sa théorie, ce qui est aussi une façon d'affirmer leur respect. Ce qui va de plus en plus être marqué, c'est la volonté des deux journaux de New York, à savoir *The Critic* et *The Nation*, de souligner les moments où la science et mise à l'honneur, comme s'ils voulaient montrer par là leur attachement à la modernité. À l'opposé, *The Literary World* continue à opposer la poésie et la science, mais montre de plus en plus que les descriptions de l'auteur français peuvent avoir un côté imaginaire, parfois un peu oublié par les périodiques plus modernes.

Il reste à noter, au moment de la publication de *Paris*, l'importance d'une part de l'affaire Dreyfus, et d'autre part des modifications que Zola apporte à sa méthode. Si l'auteur est globalement plus respecté qu'il ne l'était auparavant, ses écrits ont pourtant moins de succès parmi la critique.

Sur *Lourdes*, *The Critic* introduit son texte par un beau compliment pour l'auteur : « Il est indéniable que M. Zola nous a remis dans Lourdes un "document humain" de grande valeur »⁶⁰². Cette idée est directement tirée de la production théorique de l'auteur : c'est bien lui qui veut faire de ses romans des « documents humains ». L'ensemble de l'article est un éloge de l'étude des milieux, passant par les souffrances des pèlerins, leurs recherches d'un remède, l'analyse du pouvoir de l'église, et même l'histoire de la ville de Lourdes : « Le livre contient un résumé de l'histoire de

⁶⁰² ANONYME, « *Lourdes* », *The Critic*, New York, XXV, n° 651, 11 août 1894, p. 89.

It is undeniable that M. Zola has given us in 'Lourdes' a 'human document' of great value.

Lourdes, basé sur les sources disponibles, et enrichit notre connaissance de beaucoup d'informations précieuses sur l'élément émotionnel dans la religion, et de son puissant effet sur l'ignorant et la souffrance. »⁶⁰³.

The Literary World semble noter à peu près les mêmes éléments, mais ne les perçoit pas dans leur dimension sociale. Il concède le côté scientifique de la description tout en rappelant le manque de poésie :

Le voyage du long train blanc, avec ses cinq cents pèlerins en bonne santé et ses trois cents malheureux souffrant de toutes sortes de maladies et d'infirmités, est décrit avec tout les détails abondants et impitoyables que les lecteurs de M. Zola connaissent bien. La chronique minute par minute est parfois éclairée par des passages de commentaires émotionnels ; c'est trop surchargé pour être artistique au sens le plus élevé, mais son ton est sympathique et pitoyable, sans aucune suggestion ici ou ailleurs de la vulgarité trop courante dans d'autres romans de cet auteur.⁶⁰⁴

Le commentaire manque d'enthousiasme. Pourtant, ce sont aux descriptions que le critique concède un certain intérêt, aussi mesurée soit il. Zola connaît de nombreux détails : une allusion est faite en fin d'article à son « notebook ». La description constitue ici, comme souvent, un moyen de moduler une opinion négative et une porte d'entrée dans la méthode scientifique.

Le même périodique propose une critique de *Rome* tout à fait dithyrambique, et ici encore, ce sont les descriptions qui sont mises en avant. L'article consacre un bon quart de son long texte à leur éloge. Le roman a rempli le cahier des charges du journal : il a fait rêver. Voici ce qu'explique le critique : « Même dans une traduction, les descriptions de la Ville éternelle sont merveilleusement belles, bien qu'il y ait peut-être trop d'écriture descriptive dans ce livre pour le goût lambda. Dans l'original, ces descriptions doivent être extrêmement fines, car la langue française admet de nombreuses *nuances* de couleurs et d'atmosphère qu'il est tout à fait impossible de rendre dans la langue anglaise »⁶⁰⁵. Ici il existe aussi un argument qui nous intéressera plus

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 90.

The book contains a summary history of Lourdes, compiled from available sources, and adds a great deal of valuable information to our knowledge of the emotional element in religion, and of its powerful effect upon the ignorant and the suffering.

⁶⁰⁴ ANONYME, « *Lourdes* », *The Literary World*, Boston, XXV, n°23, 17 nov. 1894, p. 386.

The journey of the long white train, with its five hundred healthy pilgrims and its three hundred unhappy persons suffering from every manner of disease and infirmity, is described with all that abundant and pitiless detail which readers of M. Zola know well. The minute chronicle is lighted up occasionally by passages of feeling comment ; it is too overloaded to be artistic in the highest sense, but its tone is sympathetic and pitiful, with no suggestion here or elsewhere of the vulgarity too common in other novels by this author.

⁶⁰⁵ ANONYME, « *Zola's Rome* », *The Literary World*, Boston, XXVII, n° 17, 22 août 1896, p. 261.

Even in a translation the descriptions of the Eternal City are wonderfully beautiful, although there is perhaps too much descriptive writing in this book for the average taste. In the original these descriptions must be surpassingly fine, for the French language admits of many *nuances* of colors and atmosphere which it is quite impossible to render in the English tongue.

particulièrement dans la prochaine partie : le journaliste commence, comme Sir Edwin Arnold des années avant lui, à remettre en question la traduction de ces passages, et quelque part à expliquer de mauvaises critiques précédentes par la difficulté de ce travail d'adaptation. Par ailleurs, l'ensemble du texte reste positif. La réserve de la première phrase est minime, puisque c'est le « goût moyen » qui est mis en cause. La langue française est ici largement mise à l'honneur pour sa richesse. Un peu plus loin, le journaliste explique que ces descriptions sont un « *tour de force* ». Les nombreuses expressions en français montrent également la volonté d'utiliser cette langue qu'il a encensée. Outre ces nombreuses remarques positives sur la qualité du récit, le périodique semble accepter de mettre de côté ses désirs artistiques, puisqu'il place le réalisme de Zola au-dessus d'eux : « Rome considérée comme un roman est inartistique, exactement comme la guerre et la paix de Tolstoï, mais elle surpasse même ce livre dans sa réalité mordante »⁶⁰⁶. La modernité est donc acceptée par ce journal a priori plutôt conservateur : celle-ci résulte de la qualité de l'étude des milieux. En fin de compte, c'est peut-être le périodique qui a le plus longtemps refusé de considérer le réalisme comme un outil littéraire intéressant qui reconnaît le plus facilement les qualités de l'auteur.

Pour *Paris*, *The Nation* réduit l'écrivain à son rôle social, expliquant que Zola ne parvient pas à utiliser ses compétences lorsqu'il a affaire aux plus nobles idées : « La vision directe de l'objet aimé le prive de la moitié du pouvoir de son discours »⁶⁰⁷. C'est assez surprenant dans un contexte où l'affaire Dreyfus fait de l'auteur le héros de la liberté. *The Literary World* ne tient pas compte de l'actualité, et juge l'ouvrage médiocre, tout en concédant des qualités descriptives : « Avec toute sa force incontestable et les immenses ressources et connaissances que Zola a apportées à la peinture de ce terrible ensemble, nous devrions être disposés à le classer comme inférieur à *Lourdes* ou à *Rome*. Ceci est peut-être dû à sa fin trop plate. »⁶⁰⁸. Si les *Évangiles* suscitent assez peu d'intérêt de la part de la critique, c'est encore le même journal qui souligne la noblesse de l'atmosphère : « Mais le but est noble, le plan de la vision est élevé, l'habileté littéraire est variée et abondante, et l'atmosphère - cet élément indéfinissable mais important dans une œuvre de fiction - est pure et exaltante. Le livre est une ascension du génie. Il doit faire impression sur l'esprit français; il devrait faire impression partout »⁶⁰⁹.

⁶⁰⁶ *Ibid.*

Rome considered as a novel is inartistic, exactly as Tolstoi's War and Peace is, but it surpasses even that book in its biting reality.

⁶⁰⁷ ANONYME, « *Paris* », *The Nation*, New York, LXVII, n° 1725, 21 juil. 1898, p. 57.

A direct vision of the beloved objet deprives him of half his power of speech.

⁶⁰⁸ ANONYME, « *Paris* », *The Literary World*, Boston, XXIX, n° 7, 2 avr. 1898, p. 99.

With all its undoubted strength and the immense resource and knowledge which Zola has brought to the painting of this terrible ensemble, we should be disposed to rank it as inferior to either 'Lourdes' or 'Rome'. This is, perhaps, because of the flatness of its termination.

⁶⁰⁹ ANONYME, « *Fruitfulness (Fécondité)* », *The Literary World*, Boston, XXXI, n° 9, 1^{er} juil. 1900, p. 131.

But the purpose is noble, the plane of vision is elevated, the literary skill is varied and abundant, and the atmosphere - that indefinable but insistent element of a work of fiction - is pure and uplifting. The book is an ascension of genius. It must make an impression on the French mind ; it should make an impression

Pour conclure sur ces différentes approches de la réception littéraire de Zola, il faut noter qu'elles sont toutes liées à des aspects sociologiques, culturels et même actuels qui sont inhérents au pays et à la période. Ainsi, les trois éléments principaux de la réflexion ont tous joué un rôle différent dans la réception littéraire de l'œuvre de Zola. L'étude des personnages a d'abord permis de révéler les mythes littéraires auxquels l'auteur se raccrochait avant de prendre en eux-mêmes une grandeur tragique. Ils sont un premier élément qui permet d'entrer dans la méthode expérimentale tout en la mettant en relation avec de grands topos littéraires. Le poids de la fatalité, conséquence de l'influence de l'hérédité et des milieux, génère une composante qui relève du fatum grec ou de l'épopée. Au yeux des Américains, les personnages zoliens ont fini par acquérir une forme de représentativité de la France du Second Empire. Pourtant, les deux types de déterminismes qui les guidaient en partie n'ont pas été toujours bien accueillis. Pour des raisons culturelles, les Américains se refusaient à voir des personnages dépourvus de libre-arbitre, d'autant plus que ceux-ci sont attachants.

En ce qui concerne l'hérédité en particulier, elle a longtemps été mal perçue, même lorsque le personnage sort victorieux de son combat avec elle. C'est une influence d'autant plus particulière que les recherches n'en sont encore qu'à leurs débuts. Le fait qu'elle soit immanente a pu déranger la bienséance à divers niveaux. À la fin du XIX^e, la nation des États-Unis construit son identité. Suite à la guerre de Sécession, l'esclavage a été aboli. Même si les faits prouvent largement le contraire, un Noir est supposé avoir les mêmes chances qu'un Blanc. Peut-être pourrions-nous donc émettre l'hypothèse que Zola, en proposant dans ses romans l'observation d'une hérédité à corriger, avançait des arguments qui rappelaient aux Américains leur dette envers la population noire. Cela pourrait également expliquer pourquoi les critiques des États-Unis n'ont pas pu entrer dans la méthode zolienne à partir de l'hérédité. À l'opposé, l'influence des milieux et la peinture sociale ont souvent permis à Zola d'avoir des commentaires positifs même dans une longue critique négative. C'est même cette composante de la méthode qui a donné l'envie au lectorat de s'intéresser vraiment au plan d'ensemble de l'auteur. Celui-ci, par son côté colossal, a résonné dans la culture américaine du fait de sa valeur de travail. Même à travers son métier de romancier, Zola peut être considéré comme un exemple d'*American Dream*. Grâce aux descriptions et à l'étude analytique des milieux, les Américains ont pu entrer dans l'œuvre zolienne.

Peu à peu, les Américains ont fini par définir le style zolien comme un savant équilibre entre l'observation scientifique et l'imagination, qu'elle amène à un style tragique, épique ou romantique. Les deux pans ont tour à tour été exagérés, aussi bien dans le bon que dans le mauvais. Parfois, les critiques devinent que le dépassement du réalisme est à l'œuvre, mais ne comprennent pas que le

charme du texte peut venir de ce dépassement. Dès 1894, un journaliste pour le *New York Times* remet en cause la méthode pour souligner les qualités artistiques dans le travail de Zola : « Zola a eu un grand succès, non pas parce qu'il y a beaucoup de photographie dans ses livres, mais parce qu'il ferme constamment son appareil photo et se met à son crayon pour donner des traits qui stimulent son imagination, et sont pleins des suggestions les plus inattendues »⁶¹⁰. C'est surtout à sa mort que les critiques cherchent à dresser un bilan de sa carrière. Le côté social ressort beaucoup à ce moment-là, mais en ce qui concerne la production littéraire, le mot « epic » revient beaucoup. Dans *The Nation*, l'article n'est pas unanimement positif, mais le journaliste concède les qualités épiques de l'auteur : « Un esprit très amer mais très sincère est décédé. Un grand et infatigable talent s'évanouit, laissant derrière lui le souvenir d'une théorie de la littérature discréditée et le superbe souvenir d'une bataille pour la vérité et la justice menée avec ce même fanatisme impressionnant qui a donné au monde l'épopée sordide de la famille Rougon-Macquart »⁶¹¹. Dans *The Bookman*, Thurston s'exprime ainsi : « Et pas des moindres parmi eux était Émile Zola – dans son tempérament un poète épique, dans son ambition un sociologue littéraire, en fait un artiste panoramique cyclopéen »⁶¹². Howells explique quant à lui que ses documents humains étaient ordonnés comme un poème épique : « Il a conçu la réalité de manière poétique et a toujours considéré ses documents humains, comme il a commencé à les appeler de bonne heure, sous la forme d'un poème épique »⁶¹³. Il ajoute ensuite que ce n'était pas volontaire de sa part : « Il n'était peut-être pas volontairement un poète épique, mais il était néanmoins un poète épique ; et l'imperfection de son réalisme a commencé avec la perfection de sa forme. La nature est parfois dramatique, mais jamais sur les termes durs et rapides du théâtre, mais elle n'est presque jamais épique ; et Zola était toujours épique »⁶¹⁴. La conclusion qui ressort de la réception littéraire de Zola est donc ce côté épique, qu'il soit vu d'une façon positive ou négative.

⁶¹⁰ ANONYME, « Wane of the Realistic Novel. Zola Becomes Fine When He Forgets His Theory and "Documents" », *NYT*, 21 août 1894, p. 5.

Zola has been a great success, not because there is a lot of photography in his books, but because he constantly shuts up his camera and betakes himself to his pencil to give traits that stir his imagination, and are full of the most unexpected suggestions.

⁶¹¹ ANONYME, « Émile Zola », *The Nation*, New York, LXXV, n° 1944, 2 oct. 1902, p. 260.

A very bitter but a very sincere spirit has passed away. A great and infatigable talent vanishes, leaving behind it the memory of a discredited theory of literature and the better remembrance of a battle for truth and justice conducted with that same impressive fanaticism which gave the world the sordid epic of the Rougon-Macquart family.

⁶¹² THURSTON Harry Peck, « Emile Zola », *The Bookman*, New York, v. 15, nov. 1902, p. 240.

And not the least among them was Emile Zola - in temperament an epic poet, in ambition a literary sociologist, in fact a Cyclopean panoramic artist.

⁶¹³ HOWELLS, W. D., « Émile Zola », *The North American Review*, Boston, CLXXV, nov. 1902, p. 588.

He conceived of reality poetically and always saw his human documents, as he began early to call them, ranged in the form of an epic poem.

⁶¹⁴ *Ibid.*

He was not willingly an epic poet, perhaps, but he was an epic poet, nevertheless ; and the imperfection of his realism began with the perfection of his form. Nature is sometimes dramatic, though never on the hard and fast terms of the theatre, but she is almost never epic ; and Zola was always epic.

Cette étude nous a permis de dégager les grandes lignes de la réception américaine de Zola, afin de pouvoir analyser ses conséquences en matière de mode opératoire de traduction et de réécriture par les auteurs américains.

En 1877, le manque de texte en version anglaise a conduit les critiques à construire une image particulière de l'écrivain français, connu d'abord pour le scandale qu'il provoque. Ses invectives envers Hugo ou Dumas choquent le grand public américain. Ils sont habitués à des romans français restant dans une certaine forme de moralité, comme ceux de George Sand, Henry Gréville ou Victor Cherbuliez. Tout à coup, ils découvrent un homme dont ils ne peuvent connaître que l'image restituée par la presse, laquelle n'est globalement pas à son avantage. Les romans de Zola sont qualifiés d'immoraux et les blâmes qu'il adresse à ses ennemis sont difficilement acceptés. Les Américains sont cependant plus à l'écoute de sa vision de l'argent dans la littérature. Son parcours surtout force l'admiration. Le *New York Times* publie de nombreuses fois le récit de ses débuts difficiles. Peu à peu, Zola est considéré comme se rangeant du côté des pauvres, puisqu'il en a été un lui-même. Il gagne en partie le respect des Américains grâce à sa force de travail. Le fait de ne connaître que sa personnalité d'homme public n'était probablement pas favorable à l'écrivain, cependant c'est aussi ce qui a créé la curiosité du lectorat et influencé son interprétation. Les visions morales et sociales de l'œuvre sont directement liées à la spécificité de cette réception. Malgré des avis souvent négatifs, sa production littéraire et surtout sa méthode attisent la curiosité des Américains.

Celle-ci est étudiée dans les journaux américains, qui font ressortir son côté scientifique. Le thème du naturalisme est assez peu traité, et lorsqu'il l'est les articles sont très négatifs. L'appel à la jeunesse littéraire fait également l'objet d'un débat. Tout ceci donne lieu à la formation de clichés autour de la figure de Zola. Outre sa grande capacité de travail, l'auteur est supposé aimer l'argent et rechercher le succès. Malgré la vision parfois négative qu'ont les contemporains américains de sa production romanesque, l'image d'un homme qui représente en tout point l'« American dream » existe déjà. Son côté vindicatif et les nombreuses petites informations autour de sa vie en font un sujet facile à traiter dans les journaux à sensation. Les Américains aiment à se moquer de lui : bien que l'image véhiculée soit défavorable, elle permet d'attirer l'attention des lecteurs. Le début de la réception est marqué à la fois par un intérêt soutenu et par la façon très négative dont l'écrivain est

perçu. Il faudra des années et l'affaire Dreyfus pour que Zola acquière un véritable respect des cercles littéraires américains. D'une image peu flatteuse de personnage public, il acquiert un statut de véritable érudit. C'est peu à peu que se construit sa position de romancier et d'homme de lettres respecté.

En effet, pour la critique américaine, le principal problème réside dans la morale. Celui-ci est lié à ce qui touche au corps, au sexe et à l'excrémentiel d'une façon générale. La relation incestueuse du *Docteur Pascal* n'a finalement pas choqué outre mesure, *The Nation* expliquant que ce type d'union n'est pas interdite par la loi. Pourtant, les rapports entre le texte et la morale ont longtemps parasité l'analyse littéraire, la réduisant parfois à néant. C'est ce qui marque le plus le début de sa réception en Amérique. Les périodiques avaient alors à cœur de montrer qu'ils condamnaient l'auteur : il peut s'agir d'un phénomène de mode qu'il n'était pas aisé de contrer dans des articles anonymes. Ces problématiques morales ont peu à peu fait place à des aspirations sociales suite au discours du Professeur Davidson en 1886 notamment. L'article de Sir Edwin Arnold a aussi largement aidé à construire l'image d'un Zola plus moral. Il ne faut cependant pas trop généraliser : les problématiques d'ordre moral reviennent dans une minorité d'articles même après l'affaire Dreyfus. Mais une autre vision se développe pourtant.

L'utilité sociale de la littérature zolienne donne une cohérence entre la production romanesque et ce qu'on savait de l'homme : ses débuts difficiles, l'importance qu'il donnait à la valeur travail. Devant l'évolution des interprétations données à ses romans, les Américains retrouvent l'idéal de persévérance qui fait écho à leur propre culture. En outre, l'ostentation avec laquelle il parlait de l'argent et des besoins des écrivains lui permettent de revêtir le costume du self-made man et donc de représenter la réussite selon le modèle capitaliste qui triomphait alors chez les anciens Nordistes. C'est bien sûr l'affaire Dreyfus qui permet de tracer un lien entre l'homme public, la production romanesque et le combat pour la justice. À ce moment l'ensemble du lectorat américain loue l'homme, l'encense jusqu'à le comparer à des célébrités françaises et même à des divinités. L'Affaire permet une relecture plus objective des textes. Ceux-ci ne reçoivent pas pour autant que des critiques élogieuses, mais même les plus réservées admettent le talent de l'auteur.

Ce talent était probablement difficilement perceptible dès le début de la réception. Jusqu'en 1877, le public américain ne connaissait pas d'autre représentants du naturalisme que Balzac. Flaubert et les Goncourt ne sont pas encore traduits : c'est donc avec Zola que le public des États-Unis découvre le style indirect libre et le langage des faubourgs. Les journalistes dénoncent les côtés immoraux du texte, et le choix de thèmes trop vils. Le problème principal de cette réception réside dans le refus d'entrer dans l'analyse littéraire, qui est précisément lié à ces blocages moraux. Même après l'aval donné par James et Davidson, la méthode est loin d'être comprise, et lorsque les textes y sont confrontés, ils sont souvent accusés de ne pas être assez réalistes. Quelques allusions

aux mythes sont décelées dès les premiers tomes des *Rougon-Macquart*, mais cela ne permet pas d'évolution générale, les problèmes de morale perçus dans *Nana* et *Pot-Bouille* éclipsant ces trouvailles. La critique reste sur ses positions jusqu'à la publication du *Rêve*, qui a manifestement eu un réel impact sur la réception. Conformément à ce que souhaitait l'auteur, ce roman en décalage avec le reste du cycle prouve aux lecteurs que sa méthode est compatible avec une production poétique. Plus encore : il met en scène un personnage qui transcende son hérité, remettant en cause le déterminisme dont les Américains ont horreur. Grâce à ce texte, les critiques commencent à déceler le poétique et l'épique dans d'autres tomes des *Rougon-Macquart*. L'article de Sir Edwin Arnold analyse avec minutie l'application de la méthode littéraire dans *La Bête humaine*, et permet ainsi de réinterpréter les romans. Les Américains cherchent alors à étudier de façon plus approfondie les textes, et mettent de plus en plus en valeur leurs dimensions dramatique, tragique, romantique et surtout épique. Ce dernier adjectif présente l'intérêt de reconnaître que la prose de Zola est une forme de chant, mettant en évidence la musicalité au texte. Il donne aussi ses lettres de noblesse à la forme spécifique du discours indirect libre. Une autre partie de la critique s'oriente par ailleurs vers l'aspect social du roman zolien. Suite à l'affaire Dreyfus, les textes sont relus. En vertu de cette nouvelle lecture positive de Zola, ses romans sont de nouveaux analysés. Il apparaît alors deux éléments fondamentaux : le caractère de « document humain », très développé par des journaux comme *The Nation*, et l'aspect créatif, souvent décrit par *The Literary World*. Les romans sont réinterprétés comme le fruit d'un savant équilibre entre l'observation et l'imagination. Au moment de sa mort, les critiques américains pensent toujours que l'aspect le plus important de son travail romanesque n'est pas volontaire de la part de l'auteur : il s'agit du romantisme, du dramatique, du tragique et surtout de l'épique dont ses romans sont imprégnés.

Ainsi, la réception de l'œuvre de Zola a été évoluée relativement vite. La pression des scandales a placé professionnellement les journalistes dans l'obligation et l'urgence de parler de l'auteur. Cependant, ils n'avaient à ce moment-là pas les outils nécessaires pour en faire une analyse littéraire satisfaisante. Tant les sujets moraux et sociaux que la situation particulière du pays au sortir de la guerre de Sécession, ont en outre largement complexifié la tâche. Si le courant naturaliste est discuté, puisqu'il est à son apogée en France, c'est souvent avec ironie et sans grandes connaissances. Quelques journaux comme *The Atlantic Monthly* proposent des analyses intéressantes du mouvement, mais elles semblent peu entendues par la communauté. L'intérêt pour la méthode a été suscité par de très nombreux petits événements, qui ont souvent été mis en lumière par la critique. Sur une petite dizaine d'années, les quatre les plus marquants sont la publication de l'article de James, le discours de Davidson, la publication du *Rêve* et le texte de Sir Edwin Arnold. À ce moment, les critiques ne parlent alors plus de naturalisme, mais s'appuient empiriquement sur

lui sans le nommer. La « Lettre à la jeunesse » arrive tôt dans la réception américaine, qui commence alors à peine à s'intéresser à Zola d'un point de vue littéraire. L'auteur y atteste que le naturalisme se trouve aujourd'hui dépassé par un autre courant, probablement du fait de son manque d'ouverture. En Amérique, le terme de « naturalisme » n'est alors presque plus évoqué, les critiques préférant désigner la méthode zolienne par ses points essentiels, à savoir l'influence des milieux, l'hérédité, et la description historique.

En outre, même lorsque les Américains se sont vraiment intéressés aux théories, leur façon de les percevoir rend l'analyse peu satisfaisante. Les critiques ne sont jamais unanimes, même lorsqu'il s'agit des derniers romans publiés. Les articles mettent au jour une dichotomie qui paraît d'abord infranchissable : il s'agit de l'opposition entre le côté scientifique des écrits de Zola et ce que Colette Becker nomme le « Saut dans les étoiles »⁶¹⁵. Si l'affaire Dreyfus et la mort de l'auteur ont fini par donner un point final permettant de concilier ces deux aspects, la réception passée de l'œuvre se devait d'être corrigée ou justifiée. Un tel écart doit en effet être expliqué. *The Nation* et *The Literary World* ont pris la peine, dans le cas des romans *La Débâcle* et *Le Docteur Pascal*, d'écrire tout un nouvel article pour revenir sur leur opinion première. Nous remarquons également que quelques compliments arrivent *a posteriori* concernant certains romans. Ceci n'est cependant pas suffisant pour expliquer la quasi décennie pendant laquelle les écrits de Zola ont été généralement rejetés.

À la mort de Zola, il est admis que l'auteur allait au-delà de sa méthode, et donc au-delà du naturalisme. Les éléments détaillés ci-dessus permettent de penser que les perceptions négatives des romans zoliens ont été attribuées à sa méthode : celle-ci était comprise comme inhérente au modèle zolien sans le définir dans sa globalité. Le naturalisme est perçu comme porteurs de clichés d'immoralité, de thématiques basses et de déterminisme. Celui-ci, brièvement discuté au début de la réception zolienne se confond alors avec l'ensemble des stéréotypes attribués à l'auteur. Nous estimons que ceci explique la quasi absence d'école naturaliste aux États-Unis avant la mort de Zola. À ce moment-là, le naturalisme était connoté négativement, il n'allait donc pas de soi de se revendiquer d'un tel mouvement. Il paraît donc beaucoup plus cohérent que les auteurs touchés par la littérature zolienne aient préféré réécrire quelques topoï du modèle sans pour autant se regrouper en école. En outre, le clivage entre science et création qui a marqué durablement la réception de Zola aux États-Unis crée un schéma paradoxal . En fonction de l'interprétation du modèle, les écrivains américains désireux de suivre l'auteur français peuvent proposer des réécritures très variées. Qu'en sera-t-il des écrivains, comme James, qui malgré une certaine bienveillance, partagent l'opinion générale américaine ? De quelle façon un écrivain comme Norris, qui a soutenu Zola de façon ostentatoire, a-t-il pu justifier son positionnement parmi ses pairs ? La reprise du

⁶¹⁵ BECKER Colette, *Le Saut dans les étoiles*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002.

modèle zolien pourra donc s'accompagner en fonction des cas d'une volonté de construire au-delà de la méthode, avec parfois des pointes d'ironie, ou bien d'une intention de réhabiliter l'auteur par une mise en valeur de ce qui a plu aux critiques américaines.

De fait, ces diverses conclusions au sujet de Zola vont influencer les traductions. À une époque où aucune réflexion n'a été entamée sur l'acte de traduire, il n'est pas rare de tronquer le texte, et de le modifier en partie. La fidélité à l'écrit original n'est pas encore à l'ordre du jour. Il paraîtrait donc logique que les traducteurs successifs de Zola aient cherché à privilégier ce qui leur a plu au détriment du reste quitte à supprimer certains passages. Cependant, l'exercice est périlleux, d'autant plus que pour certaines maisons d'édition les visées de ces publications sont principalement commerciales et se préoccupent peu du respect du texte. En outre, les romans de l'auteur français ne sont finalement ni complètement du côté du réalisme ni complètement du côté de l'épique. Pour transcrire convenablement sa littérature, il faut donc respecter cet équilibre. Si les traducteurs tronquent les passages réalistes, alors l'aspect épique risque d'apparaître comme une coquille vide. Ces traductions ne représentent toutefois pas seulement le résultat d'une adaptation culturelle liée à la réception zolienne. C'est aussi celles-ci qui vont conditionner l'influence littéraire de Zola sur les auteurs américains, par leur capacité à mettre en valeur ou à minimiser tel ou tel aspect.

PARTIE 2 : ÉTUDE DES TRADUCTIONS

La réflexion sur la traductologie est assez récente. Brian Harris explique en effet que l'analyse de la traduction a été amorcée dans les années 1960 : « À partir de 1960, cependant, le sentiment général de la nécessité d'un statut indépendant grandit parmi les traducteurs professionnels, chercheurs et universitaires d'Europe et d'Amérique du Nord »⁶¹⁶. Ainsi, jusqu'au milieu du XX^e siècle, l'absence de cadre laissait aux traductions la possibilité tronquer et de modifier le texte, sans que cela ne soit mis en cause. Tatiana Antolini-Dumas remarque que chaque traducteur procède à une adaptation culturelle⁶¹⁷, ce dont l'œuvre de Zola, parmi d'autres auteurs de la période, constitue une bonne illustration. Ces procédures d'adaptation peuvent s'appliquer au contexte moral, social, historique, ainsi qu'au sens esthétique.

Le style zolien regorge de difficultés pour les traducteurs, ainsi qu'Henri Mitterand le souligne dans son introduction : « Un grand texte littéraire ne vit pas seulement de la substance des mots, ni de l'ossature de sa syntaxe. Il vit aussi de ses sons et de sa respiration. C'est, avec son lexique et sa syntaxe, le troisième plan de sa manifestation. Sa voix, son "oralité", avec ses trois aspects : l'oralité narratoire, celle où l'on reconnaît la voix propre du narrateur ; l'oralité mixte, qui associe la voix du narrateur et l'écho de la parole collective ; et l'oralité citationnelle, ou de représentation, où l'on identifie directement la parole des personnages mis en scène, en discours direct ou en discours indirect (conjonctionnel ou libre) individuel ou collectif »⁶¹⁸. Valérie Minogue, qui travaille sur les traductions en Angleterre, observe une oralité complexe à traduire, et que « le style de Zola, avec sa richesse, son intensité sensorielle, est très peu anglais »⁶¹⁹.

Salvan a établi dans *Zola aux États-Unis* que toutes les traductions de romans zoliens parues

⁶¹⁶ HARRIS Brian, « Origins and conceptual analysis of the term 'traductologie /translatology' », *Babel*, Vol. 57, n° 1, 2011, p. 15.

By the 1960s, however, there was a general sentiment among professional translators, researchers and academics in Europe and North America in favour of an independent status »

⁶¹⁷ ANTONLINI-DUMAS Tatiana « De *L'Assommoir* à *La Taberna* : traductions espagnols du roman de Zola » *Traduire Zola, du XIXe siècle à nos jours*, par Bruna Donatelli et Sophie Guermès, Prismes, Roma-Tre-Press, Rome, 2018.

⁶¹⁸ MITTERAND Henri, « Introduction », *Traduire Zola, du XIXe siècle à nos jours*, op. cit., p. 15.

⁶¹⁹ MINOGUE Valérie, « La censure et autres problèmes », *Traduire Zola, du XIXe siècle à nos jours*, op. cit., p. 30.

en Amérique avant 1905 sont systématiquement tronquées. Il choisit dans sa thèse de n'étudier que celle de *L'Assommoir* en expliquant qu'elle est représentative de toutes les autres⁶²⁰. Il y décèle des atténuations, la suppression de tout ce qui pourrait choquer la morale ainsi que la censure des passages ironiques. Pourtant, en entrant un peu plus en détail dans l'analyse, les modifications et coupes varient en fonction du roman à traduire, du traducteur ainsi que de l'état de la réception contemporaine. Si Mary Neal Sherwood, alias John Stirling, a traduit une grande majorité des romans de Zola dans les années 1870 et 1880, elle n'a cependant pas été seule à s'en occuper. D'autres traducteurs comme George D. Cox, Binsse, Tucker ou l'anglais Vizetelly ont également eu un rôle à jouer dans la diffusion du modèle zolien aux États-Unis. La réception critique contemporaine a aussi permis de remarquer des évolutions dans le discours sur la traduction.

En effet, pour des périodiques comme *The Literary World* dont les journalistes ne lisaient Zola qu'en version anglaise, nous observons un souci régulier de poser la question de la qualité de la traduction. Nous pouvons légitimement nous demander sur quoi leur analyse se fondait, étant donné que les critiques n'étaient pas supposés lire le français : avec quoi comparaient-ils ? Il est probable que les correspondants en France ont donné des informations sur des portions de l'œuvre. La plupart des journaux américains avaient en effet des contacts sur le territoire français.

La première mention d'une réflexion sur les traductions se rencontre dans *The Literary World* : « Nous avons lu pour la première fois en traduction *L'Assommoir*, le roman très controversé de M. Zola, et nous le trouvons à la fois plus pauvre et moins mauvais que nous ne l'avions supposé. Ce n'est ni si bon en terme de produit littéraire, ni si mauvais dans sa moralité »⁶²¹. Le journal met sur le même plan l'original et la traduction, comme si ceux-ci étaient parfaitement équivalents. Dans le *New York Times*, le journaliste fait preuve de prudence en expliquant : « Les amoureux de Zola se situent à mi-chemin entre la version grecque et la caribéenne, le texte est passionné, mais pas inapproprié dans la traduction anglaise, quoi qu'il en soit dans l'original français »⁶²². Il faut dire que les coupes et altérations de sens sont si nombreuses qu'il est facile de les repérer à la lecture du texte. En outre, la littérature zolienne subit des attaques sur des éléments supprimés dans les traductions. Les différences sont notables dès le titre, comme le compte-rendu de *La Fortune des Rougon* le souligne : « La Fortune de * Rougon de Zola, que le traducteur a envoyée sous le titre idiot de *La Fille en Rouge écarlate*, est sans aucun doute l'un des meilleurs de

⁶²⁰ SALVAN Albert J., *Zola aux États-Unis*, op. cit., p. 32.

⁶²¹ ANONYME, « Fiction », *The Literary World*, X, n°13, 21 juin 1879, p. 202.

We have read M. Zola's much talked of *L'Assommoir* for the first time in this translation, and we find it both poorer and less bad than we had supposed. It is neither so good as a literary product, nor is it so bad as a moral quantity.

⁶²² ANONYME, « Another of Zola's Works ; The Rougon-Macquart Family. (Le* Fortune des Rougon) », *NYT*, 10 août 1879, p. 8.

Zola's lovers stand midway between the Greek and the West Indian version, being passionate, but not improper in the English translation, whatever it may be in the French original.

sa série interminable de romans, s'il est possible de s'appeler meilleure lorsque toutes sont mauvaises »⁶²³. Bien que les écarts entre la version anglaise et l'originale soient évidents, les critiques ne semblent pas s'en formaliser outre mesure. Dans un article sur *La Curée*, *The Literary World* explique que la traduction a permis de moraliser le tout : « L'histoire du roman original est vile et d'une méchanceté indescriptible, mais cette traduction est comme de l'eau de vaisselle. Les assiettes sales de M. Zola ont simplement été nettoyées avec de l'anglais aseptisé »⁶²⁴.

Ces réflexions concernent surtout la maison d'édition T. B. Peterson and Brothers, basée à Philadelphie. C'est chez ces éditeurs qu'est publiée la majorité des romans de Zola en particulier au début de sa réception, soit dans les dix à quinze premières années. Nous pourrions avancer l'hypothèse selon laquelle la maison est connue pour son travail approximatif. Mary Neal Sherwood a d'ailleurs reçu des plaintes de la part d'Henry Gréville pour les modifications qu'elle fait subir au texte : « Ses tendances imaginaires sont trop fortes pour rester dans le chemin étroit des traductions, elle décolle ici d'un mot, d'une page, ou elle le trouve trop maigre, et elle ajoute ses propres explications »⁶²⁵. Les reproches ne sont en effet pas les mêmes lorsqu'il s'agit de critiquer Belford, Carleton & Co ou Clarke & Co. À propos de cette dernière, *The Literary World* explique que la traduction est tout à fait fidèle au texte : « Mais l'histoire est si désespérément ennuyeuse qu'elle ne peut faire aucun mal et la traduction est tout à fait conforme à l'histoire »⁶²⁶. La remarque est ambivalente, car si le roman est mauvais et que la traduction l'est tout autant, est-elle fidèle au texte ? Malgré cette réserve, le critique est beaucoup moins négatif qu'avec T. B. Peterson and Brothers.

Une évolution s'amorce cependant dès la publication de *La Terre*. Vizetelly, traducteur et éditeur anglais, est condamné pour sa traduction jugée trop proche de l'original. Le *New York Times* publie alors un article expliquant que « Zola est un travailleur sérieux dans le domaine de l'analyse sociale et a autant le droit d'être publié, traduit, lu que tout autre prédicateur »⁶²⁷. Bien que la

⁶²³ ANONYME, « Current Fiction », *The Literary World*, 4 nov. 1882, p. 373 [sur la traduction de *La Fortune des Rougon*].

Zola's *La Fortune de* Rougon*, which the translator has sent forth against the silly title of *The Girl in Scarlet*, is undoubtedly one of the best of his interminable series of novels, if one can be called where are all bad.

⁶²⁴ ANONYME, « Current Fiction », *The Literary World*, XIV, n° 3, 10 fév. 1883, p. 39.

The story in the original is vile with indescribable vileness, but this translation is like dishwater ; M. Zola's dirty platters have simply been washed down with diluted English.

⁶²⁵ Newspaper Cuttings de Mary Neal Sherwood (Collection John Neal Sherwood, n° 2125, Maine Historical Library).

Her imaginative propensities are too strong to keep in the narrow path of translations, takes off here one word, there one page, or she finds it too scanty, and she adds explanations of her own.

⁶²⁶ ANONYME, « Fiction », *The Literary World*, Boston, XVI, n° 7, 4 avr. 1885, p. 113.

But the story is so hopelessly dull that it cannot possibly do any harm, and the translation is entirely in keeping with the story.

⁶²⁷ FREDERIC Harold, « Literature in Chains. Robert Buchanan's Plea for Vizetelly (sic) » *New York Times*, August 4th, 1889, p. 9.

question de la fidélité de la traduction ne soit pas débattue, le problème émerge. C'est aussi le moment où le public américain découvre et apprécie *Le Rêve*. La nécessité d'une traduction jugée correcte vient aussi avec l'amélioration de l'image publique de l'auteur. Au sujet de *L'Argent*, *The Literary World* estime que la traduction de Benjamin Tucker est bonne, tout en estimant qu'elle est parfois trop fidèle au texte : « Quelques passages du volume ont été rendus de façon trop littérale, mais dans l'ensemble la traduction est plutôt bonne »⁶²⁸. Il peut paraître incongru que la traduction soit jugée favorablement malgré son caractère trop littéral. L'analyse nous permettra d'éclaircir ce point. Le traducteur n'a en effet pas l'habitude du texte de fiction, ayant généralement à travailler sur des essais. Le commentaire est globalement positif, et pour cause : Benjamin Tucker, le traducteur, est une personnalité connue en Amérique : « Le traducteur de *L'Argent* est Monsieur Benjamin R. Tucker de Boston, l'un des meilleurs de son département de littérature »⁶²⁹.

L'article de Sir Edwin Arnold, dont l'impact important sur la réception de Zola aux États-Unis, a également permis d'amorcer une réflexion concernant la traduction. Alors que *The Literary World* ou *The New York Times* se contentent de noter les écarts sans en tirer de conséquence, le critique de la *North American Review* ose dire que Zola ne doit être lu qu'en version originale : « De plus, la plupart de ses traducteurs lui font peu justice, *traduttore traditore* »⁶³⁰. Il revient sur son propos en présentant des extraits de la traduction, en rappelant qu'ils sont issus d'une « traduction imparfaite »⁶³¹. Il ne propose pas d'analyse comparée des deux versions.

À partir de ce moment, une réflexion est amorcée, et les traductions bénéficient d'une meilleure presse. Mary Neal Sherwood n'est plus citée dans les comptes rendus. Il semble qu'elle ait arrêté de traduire Zola au moment où ce dernier commence à être apprécié par la critique : nous ne trouvons en effet plus de traductions de sa plume à partir de 1889. De nouveaux traducteurs, plus reconnus dans leur milieu, font leur apparition, et sont systématiquement mentionnés par les journalistes. Vizetelly en fait partie. Il est cité par *The Literary World* à propos de *Rome* : « La traduction de ce volume, par Monsieur E. A. Vizetelly, est admirable »⁶³². Le traducteur anglais,

Zola is an earnest worker in the field of social analysis, and has as much right to be printed, translated, read, as any preacher of them all.

⁶²⁸ ANONYME, « Recent Fiction », *The Critic*, New York, XVIII, n° 385, 16 mai 1891, p.262.

Some passages in the volume have been rendered too literally, but on the whole the translation is quite good.

⁶²⁹ ANONYME, « Money », *The Literary World*, Boston, XXII, n° 9, 25 avr. 1891, p. 142.

The translator of *Money* is Mr. Benjamin R. Tucker of Boston, one of the best in his department of literature.

⁶³⁰ ARNOLD Sir Edwin, « The Best Book of the Year », *The North American Review*, Boston, CLIV, n° 422, janv. 1892, pp. 86-7.

Moreover, most of his translators do him very poor justice, *traduttore traditor*.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 90.

imperfect translation.

⁶³² ANONYME, « Zola's *Rome* », *Literary World*, XXVII, n° 17, 22 août 1896, p. 261.

The translation of this volume, by Mr. E. A. Vizetelly, is admirable.

pour un temps du moins, a reçu ses lettres de noblesse.

La réception de Zola et les modes opératoires de traduction se sont mutuellement influencés. Mary Neal Sherwood occupe jusqu'en 1888 une grande part du marché, pour disparaître ensuite et laisser la place à des professionnels jugés plus sérieux. Elle a pourtant une place essentielle dans la diffusion du modèle zolien aux États-Unis en qualité de pionnière. Ces dix années ont aussi été marquées par la traduction de romans à la réputation sulfureuse, tels que *L'Assommoir*, *Nana* et *La Terre*. Ceux-ci ne supposent pas les mêmes modes opératoires de traduction que, par exemple, *Une page d'amour*. L'histoire des traductions de Zola en Amérique est aussi marquée par une évolution qui suit celle de la réception de l'œuvre par la critique. Selon quels axes les mutations dans la perception de Zola aux États-Unis ont-elles influencé les modes opératoires de traduction ? Autour de cette problématique principale, se trouvent aussi d'autres sous-questionnements, comme celui des différences entre les maisons d'édition de New-York et celles de Philadelphie par exemple.

Il convient tout d'abord de rappeler un certain nombre de points importants. Selon Berman, toute traduction est une adaptation liée à une subjectivité propre. C'est ce qui entraîne selon lui que « n'importe quelle analyse d'un texte traduit y révèle l'agir d'une subjectivité, mais cette subjectivité se manifeste avant tout par sa négativité. En même temps, il est clair que son agir ne peut se réduire à cette négativité »⁶³³. Il prône une analyse selon des critères factuels. Il raisonne en terme d'horizon traductif, lequel est à déduire de la traduction : « inutile de chercher ici l'exhaustivité : la lecture s'attache à repérer tel type de forme phrastique, tel type signifiant d'enchaînements propositionnels, tels types d'emplois de l'adjectif, de l'adverbe, du temps des verbes, des prépositions, etc. »⁶³⁴. Le problème au XIX^e siècle est souvent celui de la censure, et de ce que la critique a appelé plus tard le « third-person effect ». Cet effet est défini ainsi par Davison : « Plus précisément, les personnes qui sont membres d'un public exposé à une communication persuasive (que cette communication soit ou non destinée à être persuasive) s'attendent à ce que la communication ait un effet plus important sur les autres qu'eux-mêmes »⁶³⁵. Les premiers lecteurs du traducteur, qui seront souvent ses éditeurs, vont donc imaginer l'effet produit sur le grand lectorat en l'amplifiant. Dans le cadre de l'analyse de la traduction, ce phénomène peut signifier qu'une censure implacable n'était pas indispensable, et qu'une partie des coupes et altérations de sens relevaient plus de l'auto-censure que d'une réelle nécessité. Cet aspect n'est pas à négliger dans le cas des traductions de Zola aux États-

⁶³³ BERMAN Antoine, *L'Âge de la traduction. "La tâche du traducteur" de Walter Benjamin, un commentaire*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2008, p. 37.

⁶³⁴ BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard Paris, 1995.

⁶³⁵ DAVISON W. Phillips, « The Third-Person Effect in Communication », *The Public Opinion Quarterly*, vol. 47, n°1, Spring 1983, p. 3.

More specifically, individuals who are members of an audience that is exposed to persuasive communication (whether or not this communication is intended to be persuasive) will expect the communication to have a greater effect on others than themselves.

Unis : elles ne viennent que d'une poignée de traducteurs qui ont défini leur mode opératoire en fonction de leur sensibilité propre. La censure, qu'elle vienne du pays lui-même, du traducteur ou de l'éditeur, est un élément essentiel de la traduction au XIX^e siècle. Denise Merkle, Carol O'Sullivan, Luc Vandoorslaer et Michaela Wolf ont proposé une interprétation de la censure victorienne. Cette dernière prend place dans un contexte littéraire mais surtout politique et social : « La censure d'une traduction et dans la traduction en général comme catalyseur des problématiques autour du pouvoir et du contrôle politique est aujourd'hui une question à l'avant plan des discussions en traductologie »⁶³⁶. Au Royaume-Uni, le nombre de procès intentés contre des traducteurs est élevé, ce qui a pu pousser à la prudence. Cela viendrait du « Third-person effect », ainsi que les chercheurs l'affirment : « Les traducteurs peuvent censurer consciemment leur travail, de peur que d'autres ne soient affectés négativement par celui-ci (voir l'effet de la troisième personne ci-dessus) »⁶³⁷. Karl Zieger évoque à ce propos l'auto-censure dans une traduction de *Germinal*, et note que les méthodes de traduction éclairent la culture du pays d'accueil : « Cela peut en effet nous éclairer sur la conceptions des romans eux-mêmes, et surtout, sur les différentes contraintes liées au système d'accueil... car le souci d'assurer à des œuvres étrangères un certain succès / un succès certain dans le pays d'accueil conduit souvent les traducteurs et/ou les éditeurs à rapprocher l'œuvre étrangère du goût – supposé avéré ou reflété par la critique – du public cible »⁶³⁸.

Quelle sera donc la méthode à utiliser pour analyser les traductions ? Berman et Berner ont défini deux penchants complémentaires, l'un se concentre sur l'écrivain tandis que l'autre s'intéresse au lecteur : « Ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre »⁶³⁹. Cette analyse se fonde sur la langue utilisée ; le traducteur a-t-il cherché à rendre les tournures de la langue source, ou s'est-il concentré sur la facilité de lecture du texte cible, afin de mieux séduire son lecteur ? Nous utiliserons également les travaux de Hans Färnlöf sur la méthodologie de l'analyse traductrice ainsi que la spécificité du matériel zolien. Dans sa première synthèse, il affirme le besoin de travailler non seulement sur l'aspect social, mais aussi les transferts linguistiques, car tous deux sont complémentaires : « Finalement, c'est peut-être par l'apparent détour que constituent les transferts linguistiques et culturels que nous pourrions encore mieux entrer

⁶³⁶ MERKLE Denise, O'SULLIVAN Carol, VANDOORSLAER Luc, WOLF Michaela, *The Power of the Pen, Translation and Censorship in Nineteenth-century Europe*, Lit Verlag, Berlin, 2010, p. 10.

Censorship of an in translations functions as a locus for issues of power, politics and social control, issues that are increasingly at the forefront of discussions in translation studies.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 19.

Translators may consciously censor their work for fear that others may be negatively affected by it (see third-person effect above).

⁶³⁸ ZIEGER Karl « Zola L'Européen », *Cahiers Naturalistes* n°88 2014, p. 320.

⁶³⁹ SCHLEIERMACHER Friedrich Daniel Ernst, *Des différentes méthodes du traduire et autres textes* traduits par A. Berman et C Berne, Editions du Seuil, Paris, 1999, p. 49

au cœur de la création littéraire originale de l'écrivain »⁶⁴⁰. Ce chercheur a également élaboré une méthode d'analyse dans laquelle il définit une approche compréhensive de la traduction, consistant à étudier la censure mais aussi les transferts de structures grammaticales. Chez Zola, le vocabulaire technique pose problème, puisqu'il suppose que le traducteur fasse le même travail de recherche que le romancier. Hans Färnlöf propose donc de prendre en compte l'ensemble des règles que se fixe le traducteur pour en faire une « somme » : « La création du concept opératoire “somme du transfert” souligne la nécessité de tenir compte de la dynamique entre cette dimension et les dimensions linguistiques et sociocritiques pour l'analyse du transfert littéraire. Cette approche méthodologique se veut descriptive et s'attache à caractériser le résultat des traductions sans pour autant entrer dans une discussion normative sur la qualité de la traduction »⁶⁴¹.

Afin de dégager les grandes lignes des modes opératoires de traduction ainsi que leur évolution, il s'agira dans un premier temps d'analyser la toute première version américaine d'un roman de Zola : *Une page d'amour*. Le roman, au retentissement pourtant limité en France et en Amérique, a cependant été choisi pour être le premier traduit en 1878. La maison d'édition T. B. Peterson and Brothers ne veut pas attendre pour se positionner sur ce marché, qu'elle sait florissant en France. Plusieurs mentions sur la couverture sont destinées à faire comprendre au lecteur que l'auteur est très connu en France. C'est Mary Neal Sherwood qui produit ce travail. La traductrice est employée depuis des années pour la maison d'édition de Philadelphie et a déjà traduit des auteurs réalistes français. Ce n'est pas une débutante et il est impossible de penser que son travail n'obéisse pas à des consignes. Elle procède ainsi à de multiples coupes et altérations de sens, qui permettent de comprendre en creux les problématiques culturelles posées par le style zolien. Celles-ci concernent bien souvent la morale, mais aussi la dimension historique.

Ensuite, nous aborderons la traduction de quelques romans à scandale. Si dans le cas d'*Une page d'amour*, nous retrouvons à peu près la trame de l'intrigue, ce n'est pas le cas de toutes les traductions. Mary Neal Sherwood se voit confier celle de *L'Assommoir*, qui est publié en 1879. Elle en donne une version tronquée que les journalistes condamnent malgré leur tolérance envers la censure morale. Cependant, elle n'est pas la seule à en proposer une version anglaise : c'est aussi le cas d'Edward Binsse, qui travaille pour une maison d'édition de New York. Sa traduction est éditée la même année. Ces deux versions du même roman à scandale sont différentes. Il semble qu'Edward Binsse ne se soit pas appuyé sur la traduction d'*Une page d'amour* : dans l'ensemble, sa version suit

⁶⁴⁰ FÄRNLÖF Hans, « Les traductions de Zola en suédois : première synthèse », *Traduire Zola, du XIXe siècle à nos jours*, Prismes, Roma-Tre-Press, Rome, 2018, p. 89.

⁶⁴¹ FÄRNLÖF Hans, « La somme du transfert – pour une approche compréhensive de la transmission de l'œuvre de Zola en suédois », *Orbis Litterarum*, 25 février 2019, p. 2, en ligne : <https://doi.org/10.1111/oli.12223> (lien consulté le 30/03/2019).

le texte et respecte en partie le style. Néanmoins, il ne produit pas un texte fidèle. Par exemple, la version originale comporte treize chapitres, comme celle de Mary Neal Sherwood. Le texte de Carleton & Co. en compte quatorze. La censure morale est moins prégnante que chez les traducteurs de T. B. Peterson and Brothers. Pour ces derniers, c'est l'un des principaux leviers du mode opératoire de traduction, ce qui est aussi le cas pour *Nana* et *La Terre*. Nous analyserons dans ce chapitre la façon dont la morale a parasité la réception littéraire mais aussi les traductions de Zola, jusqu'à changer parfois le sens de ses romans.

Enfin, il sera question de dresser une analyse de l'évolution globale des modes opératoires de traductions, à travers l'étude de deux traductions, celle de *L'Argent* par Tucker et de *Rome* par Vizetelly. Ces deux travaux, jugés positivement par la critique, ne sont pourtant pas exempts d'infidélités aux textes. Le contexte est bien sûr différent : il ne s'agit plus de faire connaître un écrivain à scandale, mais de rendre justice à un auteur longtemps mal considéré. Si Mary Neal Sherwood était attendue sur des considérations uniquement morales qui auraient pu provoquer la censure, Tucker et Vizetelly proposent leurs travaux dans un contexte où le lectorat attend de la recherche dans le style. Il est avéré que Zola écrit des « documents humains », le public s'attend donc à l'utilisation de vocabulaire technique ainsi qu'à des références historiques claires.

Chapitre 1 La première traduction d'un Zola aux États-Unis : *Une page d'amour* par Mary Neal Sherwood

Le modèle zolien est introduit aux États-Unis grâce aux périodiques, dont les principaux contributeurs relayent les informations parisiennes. James mentionne en 1876 la publication de *Son Excellence Eugène Rougon*⁶⁴², tandis que *L'Assommoir* est évoqué en termes très péjoratifs dans la rubrique « Recent Literature » de l'*Atlantic Monthly* : « La dernière contribution de M. Zola à la littérature moderne est un livre qui mérite l'attention à cause de son assaut éhonté contre tout principe de la littérature qui distingue un roman en tant qu'œuvre d'art d'une accusation criminelle, sans parler des outrages à la décence dont le livre est toujours coupable »⁶⁴³. À la fin des années 1870, les quelques réflexions parues à propos de l'œuvre de Zola sont donc très réservées, bien qu'elles fassent état du succès des œuvres. C'est dans ce contexte que la maison d'édition T. B. Peterson and Brothers décide de faire traduire une première œuvre à Mary Neal Sherwood. Elle traduira la grande majorité des romans de Zola sous un pseudonyme : John Stirling. D'autres traducteurs viendront ensuite développer la diffusion des romans zoliens aux États-Unis entre 1880 et 1920, comme Edward Binsse, George D. Cox, Carlynne, Edward Wharton Chalmers, Elisa E. Chase, Count Edgar de Valcourt Vermont, Benjamin R. Tucker, Max Maury, E.P. Robins, Mary J. Serrano, l'Anglais Vizetelly, Belle M. Sherman, Benjamin Wells, F. Apthorp, Alison et M. Ledrer. Malgré cette grande variété de traducteurs, les premières versions américaines des romans de Zola sont dues à Mary Neal Sherwood, auteur de vingt et une traductions sur quarante entre 1878 et 1888, soit les dix premières années durant lesquelles le modèle zolien a été diffusé. Il existe également huit traductions anonymes, qui, publiées par la maison d'édition T. B. Peterson and

⁶⁴² JAMES Henry, « Parisian Festivity », *The New York Tribune*, 13 mai. Rp. In *Parisian Sketches. Letters to the New York Tribune 1875-6*. Ed Léon Edel et Ilse Dusoïr Lind, New York University Press, 1957, pp. 126-7.

⁶⁴³ ANONYME, « Recent Literature », *The Atlantic Monthly* (Boston), XXXIX, n°336, juin 1877, p 761.

M. Zola's last contribution to modern literature is a book that demands attention on account of its shameless assault on every principle of literature which distinguishes a novel as a work of art from a criminal indictment, to say nothing of the outrages on decency of which the book is continually guilty.

Brothers pour laquelle travaille cette traductrice, sont probablement aussi issues de sa plume. Elle est donc à la fois responsable de la toute première version américaine d'un roman de Zola comme de la plupart de ses traductions entre 1878 et 1888. Son rôle est donc central dans la diffusion du modèle zolien.

Aussi surprenant que cela puisse paraître, c'est *Une page d'amour* et non *L'Assommoir* qui est traduit en premier. Ce choix peut avoir plusieurs explications. La traduction de *L'Assommoir* nécessitait des connaissances historiques sur les institutions françaises dont *Une page d'amour* pouvait se passer. Il peut résulter d'un motif commercial : le sujet évoqué dans ce roman peut sembler à bien des égards plus consensuel et politiquement correct que celui de *L'Assommoir* ou d'autres romans. Il s'agissait probablement d'une entrée en matière en douceur. Ceci prouve également une certaine connaissance de la traductrice et de la maison d'édition à propos de Zola : ils étaient suffisamment au fait de sa littérature pour pouvoir choisir celui des *Rougon-Macquart* déjà publié serait qui le plus en phase avec la mentalité américaine. En effet, à bien y regarder, *La Fortune des Rougon* relate une intrigue politique, des histoires de meurtres et de manipulation plutôt contraire à la morale. Il en est de même en ce qui concerne *La Curée* ou *Son excellence Eugène Rougon*. L'Église est probablement trop critiquée dans *La Conquête de Plassans* ou *La Faute de l'abbé Mouret* pour que le public américain puisse commencer à apprécier Zola à la lecture de ces ouvrages. La morale est mise à mal dans l'enfer des justes du *Ventre de Paris*. Ainsi, *Une page d'amour*, avec son intrigue amoureuse, a pu apparaître aux yeux de Mary Neal Sherwood et Peterson and Brothers comme le plus adéquat des premiers romans dans le cadre d'une traduction. Sa dimension subversive est plus implicite que dans la plupart des romans de Zola, et les coupes et « arrangements » faits avec le texte original permettent de limiter l'aspect révolutionnaire de l'œuvre.

Cette traduction arrive dans un contexte particulier, qui est, en de nombreux points, différent de ce qu'il a pu être en France. Dans son propre pays, Zola était tout d'abord connu en tant que journaliste, il avait en outre publié quelques nouvelles qui n'avaient pas eu grand succès. Le public des œuvres littéraires connaissait ses amitiés avec Flaubert et d'autres auteurs reconnus. Ce n'est pas le cas du lectorat américain. Salvan souligne la particularité de la réception outre-Atlantique : « Nous avons cherché quel a pu être aux États-Unis l'effet d'une œuvre arrivant sans autre publicité que les échos du scandale provoqué à Paris par la publication de *L'Assommoir*, et sans l'aide que la réputation du journaliste brutal et quelque peu révolutionnaire avait apportée à Zola pour la diffusion de ses livres en France »⁶⁴⁴. En effet, le point de vue des Américains est de fait faussé par ce qu'ils apprennent dans les journaux ou par des tiers, alors qu'ils n'ont pas encore pu lire les romans de Zola.

⁶⁴⁴ SALVAN Albert J. *Zola aux États-Unis*, op. cit., p. 9.

En 1878, la traduction d'œuvres françaises en anglais est déjà très développée, ainsi que le rapporte Peter France : « Au XIX^e siècle encore plus qu'au XVIII^e, le français était la principale langue source des traductions anglophones »⁶⁴⁵. Dès lors, les auteurs français traduits permettent généralement de bonnes ventes, d'autant plus que les règles du Copyright sont très peu appliquées aux États-Unis faute de lois en ce sens : « Les éditeurs n'étaient pas tenus de payer des redevances aux auteurs étrangers, ce qui rendait avantageux pour les éditeurs américains de republier des œuvres britanniques ou des traductions d'autres œuvres européennes »⁶⁴⁶. Certaines revues comme *The Dial* ou *The North American Review* jouent un rôle dès 1842 dans la diffusion des traductions aux États-Unis⁶⁴⁷.

Ainsi, il s'agit d'analyser l'entrée en matière qu'a choisie T.B. Peterson and Brothers en commençant par faire traduire *Une page d'amour* à Mary Neal Sherwood, à un moment où Zola n'est encore que peu connu aux États-Unis, et qui plus est, d'une façon plutôt négative. En premier lieu, nous étudierons les divers choix que T. B. Peterson and Brothers a faits en amont de la publication d'*Une page d'amour*. Il s'agira d'analyser en profondeur le pourquoi de ce roman, ainsi que de comprendre qui était Mary Neal Sherwood. Ensuite, les éléments du paratexte permettront de déceler la ligne directrice choisie. Enfin, l'analyse précise du texte révélera les différents modes opératoires de traduction.

I Les divers choix en amont de la publication de *Helene : A Love Episode*

Devant le scandale provoqué par Zola, la nécessité d'une traduction se faisait sentir. Le marché pouvait se révéler lucratif. Gerson souligne dans une de ses lettres à l'écrivain le succès qu'a rencontré *Nana* : « Ainsi que vous pouvez le voir tout vous a été pris en Amérique sans le moindre profit pour vous (on a vendu 100. 000 *Nana*) »⁶⁴⁸. Cependant, les attaques supposées de ses romans envers la morale ont longtemps empêché qu'une maison d'édition sérieuse ne prenne en charge la publication des *Rougon-Macquart*.

⁶⁴⁵ FRANCE Peter, « French », *The Oxford History of Literary Translation in English*, dirigée par FRANCE Peter et KENNETH Haynes, Vol 4, 1790-1900, édité par FRANCE Peter et KENNETH Haynes, Oxford University Press, New York, 2006, p. 230.

In the nineteenth century even more than in the eighteenth, French was the principal source language for translation into english.

⁶⁴⁶ BOGGS Colleen, « Translation in the United states », in *The Oxford History of Literary Translation in English*, dirigée par FRANCE Peter et KENNETH Haynes, op. cit, p. 20.

Publishers were not required to pay royalties to foreign authors, which made it advantageous for American publishers to republish British works or translations of other European Works.

⁶⁴⁷ *Ibid.*

⁶⁴⁸ Lettre d'Edmund Gerson à Émile Zola, 14 avr. 1881 (Collection item / CNRS).

1 Mary Neal Sherwood

Mary Neal Sherwood est une personne éduquée. En tant que femme, il est difficile de s'affirmer en tant que romancière. La traduction, perçue comme une activité plus féminine que la création, est donc plus facile d'accès, en particulier lorsque les ouvrages traduits ne sont pas considérés comme des classiques, ainsi que le souligne Suzanne Stark : « Sans surprise, les femmes étaient plus susceptibles d'être employées à la traduction de fiction, d'ouvrages historiques, de biographie ou d'écriture religieuse du français et de l'allemand que des textes classiques ou orientaux »⁶⁴⁹. Suzanne Stark propose ensuite une liste non exhaustive de traductrices douées, dans laquelle Mary Neal Sherwood ne figure pas. Cependant, celle-ci a eu un rôle central dans la diffusion du mouvement naturaliste. Elle a en effet traduit, outre Zola, certains romans d'Alphonse Daudet, notamment *Sidonie, Fromont jeune et Risler Aînée*⁶⁵⁰ et *Jack*⁶⁵¹. Les deux ouvrages ont été traduits la même année, soit un an avant *Une page d'amour*. Une telle production démontre que Mary Neal Sherwood travaillait vite, et parfois, comme il sera vu dans l'analyse de la traduction, un peu trop rapidement. Il s'agissait des premières traductions de l'œuvre de Daudet aux États-Unis selon le site Hathitrust⁶⁵², qui n'en mentionne aucune antérieure. Ainsi, Mary Neal Sherwood avait déjà fait connaître un auteur français aux États-Unis de façon exclusive au moment de sa première traduction de Zola. La couverture de *Jack* présente la mention « translated by Mary Neal Sherwood, translator of "Sidonie" ». Au moment où T. B. Peterson and Brothers lui confie la traduction d'*Une page d'amour*, elle est déjà connue dans son milieu.

Outre ces traductions dans un cadre naturaliste, Mary Neal Sherwood a traduit des auteurs moins connus comme Henri Greville⁶⁵³, et Jules Claretie⁶⁵⁴. Il semblerait que son travail recoupe les traductions de très nombreux auteurs dont la liste n'est ici pas exhaustive. Henri Greville et Ernest Feydeau ont été traduits en 1877 et 1880, soit en même temps que certains Daudet dans le premier cas et des romans de Zola dans l'autre. La traductrice avait souvent trois ou quatre romans à traduire par an. Mary Neal Sherwood disposait de peu de temps pour effectuer ses traductions, donnant ainsi

⁶⁴⁹ STARK Suzanne, « Women », in *The Oxford History of Literary Translation in English*, dirigée par FRANCE Peter et KENNETH Haynes, op. cit, p. 125.

Unsurprisingly, women were most likely to be employed on the translation of fiction, history, biography, or religious writing from French and German than on classical or Oriental texts.

⁶⁵⁰ DAUDET Alphonse, *Sidonie : Fromont jeune et Risler Aînée*, translated by Mary Neal Sherwood, Estes and Lauriat, Boston, 1877.

⁶⁵¹ DAUDET Alphonse, *Jack*, translated by Mary Neal Sherwood, First edition, Estes and Lauriat, Boston, 1877.

⁶⁵² HATHITRUST, « online books of Alphonse Daudet » in *Online Books Page*, <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupname?key=Daudet%2c%20Alphonse%2c%201840-1897>.

⁶⁵³ GREVILLE Henri, *Dosia, a Russian Story*, translated by Mary Neal Sherwood, Kessinger Publishing, Whitefish, Montana, 2010, first published 1877.

⁶⁵⁴ CLARETIE Jules, *Monsieur le Ministre, A Romance in Real Life*, translated by Mary Neal Sherwood, First published 1923, Ulan Press, 2011.

une autre explication possible aux coupes qu'elle effectue dans les textes.

Il est très difficile d'obtenir des renseignements sur la vie de cette traductrice. L'État du Maine dans lequel elle a vécu possède quelques informations par son père, John Neal Sherwood qui était écrivain. Sa fille a regroupé sa correspondance afin de la conserver. Les archives sont disponibles à la bibliothèque Maine Historical Society⁶⁵⁵. Certaines lettres sont numérisées et proposées au téléchargement sur une page web. L'auteur de cette page a en outre proposé un résumé⁶⁵⁶ de la collection entière. Nous y apprenons que John Neal était un avocat et écrivain « auteur et écrivain », qu'il avait une sœur jumelle appelée Rachel, et que lui ainsi que toute sa famille ont vécu longtemps à Portland, dans l'État du Maine. Sont mentionnés également ses voyages, et le fait que ses romans ont offensé plus d'une personne lors de leur publication « Il est retourné s'installer à Portland, dans le Maine, malgré l'hostilité des personnes offensées par ses œuvres, [...] »⁶⁵⁷. Le père aurait-il tenté de convaincre la fille, malgré ses talents littéraires, de ne pas écrire ? Est-ce que Mary Neal Sherwood était influencée par l'histoire de son père lorsqu'elle a traduit Zola, auteur dont les scandales sont internationaux ? Mary Neal Sherwood est née en 1829 et a perdu son dernier frère en 1856. Dans une lettre, elle relate ce décès terrible pour elle, alors qu'elle a 27 ans. Son style semble alors assez juvénile, certaines répétitions assez lourdes, notamment deux phrases commencées par « et aussi »⁶⁵⁸ à la suite. En outre, elle paraît très proche de ses parents : « Vous pouvez comprendre les sentiments de mes parents et leur anxiété et je suis très sûre que vous ferez tout ce qui est en votre pouvoir pour les aider à obtenir tous les détails possibles »⁶⁵⁹. Le fait qu'elle soit la dernière enfant vivante de ses parents a sans doute joué un rôle dans la vie de cette jeune femme, d'autant plus que John Neal Sherwood fut un romancier controversé. Peut-être s'agissait-il pour elle, lorsqu'elle a traduit Zola, de réparer une blessure familiale : son père ayant été censuré, elle a peut-être voulu faire en sorte que l'auteur français ne le soit pas. Le pseudonyme choisi contient le prénom « John », prénom de son père. Le dépouillement des archives de la Maine Historical Society révèle une correspondance assidue entre le père et la

⁶⁵⁵ MAINE HISTORICAL SOCIETY, « John Neal Collection », in *Maine Historical Society*, <http://minerva.maine.edu/search~S24?/aNeal%2C+John%2C+1793-1876%2C/aneal+john+1793+1876/-3%2C-1%2C0%2CB/frameset&FF=aneal+john+1793+1876&22%2C%2C46> et MAINE HISTORICAL SOCIETY, « Correspondence, « 1846-1856 », in *Maine Historical Society*, <http://minerva.maine.edu/record=b2073411~S24>.

⁶⁵⁶ MAINE HISTORICAL SOCIETY, « John Neal Collection », in *Maine Historical Society*, <http://minerva.maine.edu/search~S24?/aNeal%2C+John%2C+1793-1876%2C/aneal+john+1793+1876/-3%2C-1%2C0%2CB/frameset&FF=aneal+john+1793+1876&22%2C%2C46>

⁶⁵⁷ *Ibid.*

He returned to settle in Portland, Maine, despite hostility from those offended by his published works, [...].

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 2.

and also.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 3.

you can understand my parents feelings and their anxiety and I am very sure that anything that lies in your power you will do to aid them in obtaining all possible particulars.

filles, qui discutaient des questions de morale : « Et le pire probablement, pour le bon esprit que nous avons porté dans nos actions, serait d'être susceptible d'entraîner les autres dans la même démonstration décente de bonté, et de substituer la morale à la religion, la droiture à la foi humble, confiante et enfantine et l'affection à l'obéissance »⁶⁶⁰. Elle écrit également des articles pour *The Catholic World*. Un évêque a pris la peine de la féliciter pour l'un d'eux : « Je dirai franchement que j'ai été ravi de votre article – son contenu, votre présentations des invités, votre langage agréable et votre style »⁶⁶¹. Une telle marque de soutien démontre les liens noués avec le monde ecclésiastique. La traductrice, dotée d'une solide éducation morale et religieuse, était donc entourée par des gens qui avaient voyagé, ce qui peut expliquer sa maîtrise de la langue française.

Par ailleurs, Mary Neal Sherwood menait une réflexion sur la traduction. Elle aborde le sujet dans sa correspondance avec le poète Henry Longfellow, qui lui écrit le 14 septembre 1877 : « Cette lettre est aussi pleine de « I » qu'une queue de paon. Quel dommage qu'on ne puisse écrire sans utiliser si souvent ce pronom répréhensible ! »⁶⁶². Cette lettre démontre une réflexion sur le style littéraire, ainsi que la volonté d'un plus grand altruisme. Andrew Hilen précise d'ailleurs que la correspondance était régulière entre les deux personnes. Il est à noter que Longfellow, outre son activité de romancier, a également cherché à traduire Dante : « Longfellow a traduit Dante en vers blancs et a essayé de représenter la langue et le rythme, mais il a également cherché à produire une version littérale [...] »⁶⁶³. Cette démarche démontre l'intérêt de Longfellow pour la traduction, et laisse à penser que la correspondance avec Mary Neal Sherwood devait également porter sur ce thème. En effet, il précise dans la même lettre qu'il souhaite connaître ses traductions : « Je suis désolé de vous dire qu'Estes et Lauriat ne m'ont jamais envoyé une copie de *Jack* ; en tout cas je ne l'ai jamais reçu, ce qui est bien dommage »⁶⁶⁴. Le sujet des traductions est aussi abordé dans sa

⁶⁶⁰ Lettre de John Neal Sherwood à Mary Neal Sherwood datée du 25 fév. 1851 (Coll. John Neal Sherwood, n°2125, Maine Historical Society).

And the worse probably, for the good character we have bore in the could, since it was likely to lead others into the same decent show of goodness, and substitute morality for religion, righteousness for humble, trustery, childlike faith and affectionate to obedience.

⁶⁶¹ Lettre de James Augustine Healy, Bishops of Pallaces à Mary Neal Sherwood non datée (Coll. John Neal Sherwood, n°2125, Maine Historical Society).

I will say frankly that I was delighted with your Article – with the matter, the presentations of guest, the style, the sympathetic language.

⁶⁶² WADSWORTH LONGFELLOW Henry, *The letters of Henry Wadsworth Longfellow*, edited by Andrew Hilen, Volumes 5 et 6, 1866-1882, Harvard University Press, Harvard, 2015, p. 300.

This letter is as full of I's as a peacock's tail. What a pity one cannot write without so often using that objectionable pronoun !

Le mot « I » qui signifie « je » est associé à une plume de paon pour sa forme.

⁶⁶³ FRANCE Peter et KENNETH Haynes (directeurs) *The Oxford History of Literary Translation in English*, op. cit., p. 29.

Longfellow translated Dante in blank verse and tried to represent language and rhythm, but he also aimed to produce a literal version : [...].

⁶⁶⁴ WADSWORTH LONGFELLOW Henry, *The letters of Henry Wadsworth Longfellow*, op. cit., p. 300.

I am sorry to say, that Estes and Lauriat have never sent me a copy of *Jack* ; at all events I have never received it, which is a great pity.

correspondance avec Eggleston. Celui-ci lui explique qu'en tant que traductrice, elle est responsable de la version qu'elle écrit, mais pas de la matière du texte source : « Vous ne vous rendez responsable que de l'habileté de la traduction, pas du tout pour la conception et la qualité de l'œuvre originale, ce qui peut être supposé à peu près acquis pour une personne sensée. Personne ne devrait jamais penser à vous tenir responsable en tant que critique de la littérature que vous traduisez, sauf si vous devez accompagner votre traduction d'une expression de votre opinion critique sur l'œuvre traduite, comme cela se fait parfois »⁶⁶⁵. Ces commentaires quant à l'acte traductologique, en les rapportant à l'époque, paraissent marquer le début d'une réflexion. Le champ de la traduction était une activité peu valorisante, ainsi que le mentionne Karl Zieger : « Il faut aussi rappeler que la traduction n'était pas, à la fin du XIX^e/ au début du XX^e siècle, une activité bien protégée, qu'elle était considérée comme une activité "mineure" qui ne permettait pas, à quelques exceptions près, d'accéder à une place valorisée dans le champ littéraire, d'obtenir le statut d'auteur. La compétence linguistique des traducteurs était considérée comme secondaire ; ce qui comptait, c'était "la mise en français" des textes étrangers »⁶⁶⁶ En outre, elle tenait un petit carnet dans lequel elle consignait les articles qui l'intéressaient. Les thèmes principaux étaient le Maine, sa propre famille, mais aussi les commentaires qu'elle recevait sur ses traductions. Henry Gréville s'était insurgée contre sa façon de travailler : « Ses propensions imaginatives sont trop fortes pour rester dans le chemin étroit des traductions, elle enlève ici un mot, là une page, ou elle le trouve un paragraphe trop maigre, et elle ajoute ses propres explications »⁶⁶⁷. Elle n'a conservé qu'une seule critique afférente à Zola, qui condamne largement la traduction : « Le traducteur, dans l'exercice d'une discrétion légitime, a omis une grande partie de la conversation qui forme un trait si réaliste mais parfois si révoltant de l'original. Ce n'est regrettable que parce que cela prive le lecteur des preuves dont regorge l'œuvre originale de la remarquable familiarité de Zola avec de nombreuses phases de la vie la plus populaire à Paris, ainsi que de sa merveilleuse faculté d'amplification et d'accumulation »⁶⁶⁸. Ces

⁶⁶⁵ Lettre de Cary Eggleston à Mary Neal Sherwood datée du 11 nov. 1880 (Coll. John Neal Sherwood, n°2125, Maine Historical Society).

You make yourself responsible only for the skillfulness of the translation, not at all, and conceive, for the quality of the original work, which may fairly be supposed to sure that no sensible person should ever think of holding you responsible as a critic of the literature which you translate, unless you should accompany your translation with an expression of your critical opinion of the work translated, as is sometimes done.

⁶⁶⁶ ZIEGER Karl « Passeurs et intermédiaires de Schnitzler en France : essai d'une typologie des agents du transfert », *Germanica* [En ligne], 52 | 2013, mis en ligne le 20 juin 2013, disponible sur :

<http://journals.openedition.org/germanica/2116> (consulté le 06 octobre 2020)

⁶⁶⁷ Newspaper Cuttings de Mary Neal Sherwood (Collection John Neal Sherwood, n° 2125, Maine Historical Library).

Her imaginative propensities are too strong to keep in the narrow path of translations, takes off here one word, there one page, or she finds it too scanty, and she adds explanations of her own.

⁶⁶⁸ *Ibid.*

The translator, in the exercise of a legitimate discretion, has omitted much of the conversation which forms so realistic but at times so revolting a feature of the original. This is to be regretted only because it deprives the reader of the evidence with which the original work abounds of Zola's

critiques acerbes concernent ses traductions signées. Le *New York Times*, alors qu'il ne connaît pas son identité, encense son travail :

Nous avons un mot à ajouter concernant la traduction, qui est anonyme. Nous le regrettons ; car quiconque a fait un tel travail doit en avoir le mérite. Nous n'avons jamais lu une meilleure traduction dans aucune langue. C'est comme si le roman avait été écrit directement en anglais, et un très bon anglais. Il n'y a aucune trace de gallicisme ; et pourtant l'esprit français de l'histoire, le ton d'esprit français des personnages, l'atmosphère française qu'ils inspirent et expirent tous sont parfaitement préservés.⁶⁶⁹

Nous pouvons conclure de ces quelques réflexions que Mary Neal Sherwood procédait à des réécritures lorsqu'elle n'était supposée que traduire. Il est toutefois possible de penser que ce mode opératoire était apprécié d'une partie conséquente du lectorat américain.

Ainsi, cette traductrice vient d'un milieu intellectuel dans lequel la religion et la morale ont un poids important. Son origine sociale est relativement aisée (son frère a pu payer un voyage au Nicaragua). Elle est âgée d'une dizaine d'année de plus que Zola. Sa famille est coutumière des voyages, ce qui explique son goût pour la langue française. Elle n'est pas inexpérimentée lorsqu'elle aborde la traduction d'*Une page d'amour*, mais elle a néanmoins peu de temps pour le faire, étant donné le nombre d'ouvrages à traduire. Sa réflexion sur le travail du traducteur démontre une certaine rigueur. Cependant elle associe la traduction à la création, ce qui la pousse à modifier le texte en profondeur. Le choix de cette traductrice pour les œuvres de Zola vient probablement d'un besoin de sécurité face à des romans qui suscitaient tant de scandale. De par les appréciations qu'elle a reçues sur ses précédentes traductions, elle semble avoir la réputation de préserver la morale lorsqu'elle traduit.

2 Le choix d'*Une page d'amour*

Lorsque le scandale de *L'Assommoir* traverse l'Atlantique, Zola est déjà, comme à son habitude, en train d'écrire un nouveau roman, à savoir *Une page d'amour*. L'ouvrage paraît en feuilletons au début de l'année 1878 : « *Une page d'amour* fut publié dans *Le Bien public*, du 11 décembre 1877 au 4 avril 1878 en 70 livraisons »⁶⁷⁰. L'édition originale présente dans la collection

remarkable familiarity with many phases of the lowest life in Paris, and also of his wonderful faculty of amplification and of accumulation.

⁶⁶⁹ *Ibid.*

We have a word to add in regard to the translation, which is anonymous. This we regret ; for whoever has done such a piece of work ought to have the credit of it. We have never read a better translation from any language. It is as it had been written in English, and very good English too. There is not a trace in it of Gallicism ; and yet the French spirit of the story, the French tone of mind in the characters, the French atmosphere which they all inspire and expire are perfectly reserved.

⁶⁷⁰ *UPA*, « Étude », t. II, p. 1605.

Pléiade a quant à elle été publiée le 8 juin 1878 par la Bibliothèque Charpentier : « E. Zola. _ Les *Rougon-Macquart. Une page d'amour*. 1^{ère} à 15^{ème} édition. In – 18 Jésus. VII-486p. et tableaux. Corbeil, imp. Créte. Paris. Lib. Charpentier, 3fr. 50 c. Bibliothèque Charpentier (Bibliographie de la France, 8 juin 1878, n° 4919) »⁶⁷¹. Étant donné que l'éditeur de sa traduction stipule en première page que *L'Assommoir* est « sera publié par nous-mêmes dans quelques jours »⁶⁷², et que celui-ci n'a été publié qu'en 1879, il est possible d'affirmer que les volumes de *Helene, a Tale of Love and Passion* ont été mis en vente à la fin de l'année 1878. Mary Neal Sherwood a aussi traduit d'autres ouvrages cette année-là : elle a donc plutôt consacré le deuxième semestre de l'année à la traduction d'*Une page d'amour*, c'est-à-dire juste après la publication de l'article anonyme publié dans *The Nation*⁶⁷³ évoquant le roman. Ainsi, la traductrice a très probablement travaillé sur l'édition originale et non le feuilleton, comme le révèle également l'étude. Nous avons donc comparé essentiellement la Pléiade avec la version de Mary Neal Sherwood. Toutefois, nous avons vérifié les passages dont nous tirons des exemples. Le choix de l'ouvrage répond à deux types de préoccupations favorisant son succès : une exclusivité pour le journal et le caractère a priori peu subversif de son contenu.

Après le scandale de *L'Assommoir*, Zola veut répondre aux critiques sur la supposée crudité de ses descriptions. Ainsi que le souligne Colette Becker, « *Une page d'amour* se propose de répondre à ces critiques et à ces questions »⁶⁷⁴. Colette Becker la qualifie de « roman [...] de la diversion, comme peut-être *Le Rêve* qui suivit *La Terre* et précéda *La Bête humaine* [...] » et ajoute « [...] *Une page d'amour* est né aussi des circonstances »⁶⁷⁵. Par conséquent, ce choix de roman peut s'expliquer par une tonalité plus lisse et moins révolutionnaire que les autres, pouvant préparer à la diffusion de *L'Assommoir*, qui sera publié un an plus tard. Il s'agit pour T. B. Peterson and Brothers de faire patienter le lectorat qui connaît le scandale initié par Zola, et de leur donner envie de poursuivre la lecture des *Rougon-Macquart*, tout en s'attirant la bienveillance des instances critiques.

Pourtant, une lecture plus attentive aurait sans doute pu démontrer que ce côté lisse n'était qu'une façade. Le rôle de l'Église y est décrié à travers le personnage manipulateur et égoïste de l'abbé Jouve, tandis que le mariage est totalement remis en question par l'attitude d'Henri Deberle et de son épouse. La scène de la balançoire est jugée indécente. Colette Becker vient corroborer cette idée dans sa préface d'*Une page d'amour*. En effet, elle souligne que le roman est l'occasion même pour Zola d'étudier l'hérédité, qu'il avait quelque peu laissée de côté au profit des milieux :

⁶⁷¹ *Ibid.*

⁶⁷² ZOLA Émile, *Helene, A Tale of Love and Passion*, traduit par Mary Neal Sherwood, op. cit, p. 17.
to be issued in a few day by us.

⁶⁷³ ANONYME, « *Une page d'amour* », *The Nation*, New York, XXVI, n° 674, 30 mai, pp. 361-2.

⁶⁷⁴ ZOLA Émile, *Une page d'amour*, Présentation par Colette Becker, GF Flammarion Paris, 1973, p. 15.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 18.

« Le romancier peut ainsi étudier, dans cette descendante de Tante Dide, le poids de l'hérédité »⁶⁷⁶. Elle démontre également dans la préface tout le côté malsain de l'œuvre : « Elle [Jeanne] regarde avec une curiosité sournoise les amours de Zéphyrin et Rosalie »⁶⁷⁷, et souligne la critique de la religion : « Par ailleurs, *Une page d'amour*, après *La Conquête de Plassans*, *La Faute de l'abbé Mouret* et bien d'autres textes, reprend un autre thème cher à Zola : l'influence néfaste qu'exerce la religion sur les natures nerveuses, particulièrement sur les femmes et sur les jeunes filles »⁶⁷⁸. Toutefois, c'était peut-être précisément le but de T.B. Peterson and Brothers et de Mary Neal Sherwood au moment de ce choix : proposer un roman lisse en apparence et subversif en profondeur, afin de susciter la curiosité en vue de la prochaine diffusion du scandaleux *Assommoir*. En outre, et toujours à des fins commerciales, *Une page d'amour* a été publié pour la première fois en 1878, la même année que sa traduction. Commencer par le roman le plus actuel de Zola est intéressant du point de vue de la publicité : cela prouve une certaine recherche de la modernité de la part de T.B. Peterson and Brothers.

Pour T. B. Peterson and Brothers, il s'agit d'une part d'éviter l'opprobre moral grâce à une traductrice dont la réputation est de réécrire les versions originales, d'autre part, grâce au scandale provoqué par l'auteur des *Rougon-Macquart*, de s'assurer non seulement de bonnes ventes sur le premier roman traduit mais aussi de susciter d'autant plus de curiosité chez le lectorat lorsque paraîtra *L'Assommoir*, ménageant ainsi une attente prompte à en dynamiser les ventes.

Aussi, la traduction d'*Une page d'amour* n'est pas étudiée dans l'ouvrage de Salvan, *Zola aux États-Unis*. Le chercheur a en effet choisi de procéder directement à l'analyse de celle de *L'Assommoir* et d'en élargir l'interprétation à toutes les traductions de Mary Neal Sherwood, corroborant l'idée selon laquelle *Une page d'amour* représente une entrée en matière pour préparer l'arrivée d'un roman bien plus scandaleux : « Au lieu de procéder à l'examen de cette traduction [ndlr: celle d'*Une page d'amour*], comme le voudrait l'ordre chronologique, il semble préférable d'étudier ici, en quelque détail, celle de *L'Assommoir* qui parut en 1879. L'ouvrage présentait, en effet, toutes sortes de difficultés pour le traducteur, en l'occurrence la traductrice, et la manière de procéder de celle-ci en acquiert une signification bien représentative de l'époque »⁶⁷⁹. Si la traduction de *L'Assommoir* est en effet intéressante par les difficultés qu'elle représente, il semble que celle d'*Une page d'amour*, premier contact du public américain avec Zola, soit également représentative du climat de l'époque.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p.25.

⁶⁷⁹ SALVAN, Albert, *Zola aux États-Unis*, op. cit., p. 31.

II La traduction d'*Une page d'amour* : paratexte, réceptions et jugements

La façon dont T.B., Peterson and Brothers a présenté le texte traduit au public semble tout à fait déterminante sur la réception du lectorat, amateur comme initié.

1 Le paratexte

Aux États-Unis, il est plutôt courant, lorsqu'un ouvrage est publié, d'en faire l'éloge sur la page de garde : c'est le cas pour la traduction d'*Une page d'amour*. L'éditeur y complimente le roman, tout en évoquant très rapidement *L'Assommoir*, au bout de la deuxième ligne seulement : « Son roman *L'Assommoir*, à paraître chez nous dans quelques jours, en est à cinquante-huit éditions à Paris, et *Hélène*, qui est extrêmement intéressant - voire passionnant – en est à sa trente-huitième édition »⁶⁸⁰. L'éditeur cherche donc d'une part à utiliser le renom de *L'Assommoir* pour vendre *Une page d'amour*, d'autre part à se servir de ce premier tome traduit pour lancer le suivant. L'éloge du réalisme de Zola, de la puissance de ses personnages est développé à chaque ligne de la note éditoriale, qui ne manque pas de rappeler que l'auteur fait en ce moment « sensation à Paris »⁶⁸¹.

2 Réceptions diverses

Il n'est pas stipulé que l'ouvrage a été très fortement coupé, pratiquement de moitié. Salvan fait la même réflexion à propos de la traduction de *L'Assommoir* : « ce que ni l'éditeur ni la traductrice ne révélaient, c'est que l'ouvrage avait été abrégé de plus de la moitié »⁶⁸². C'est en effet une constante des traductions de cette époque. Cependant, cette volonté d'éviter de traduire certains passages s'explique, ici encore, par la volonté de vendre. Les auteurs français, bien qu'appréciés, sont les cibles de nombreuses critiques sur la supposée immoralité française : « c'était un lieu commun pour les critiques de dénoncer l'immoralité française »⁶⁸³. On court des risques à traduire les ouvrages de Zola comme le confirme en 1888 le procès Vizetelly en Angleterre : « Sommé à

⁶⁸⁰ ZOLA *Helene. A Love Episode*, translated from the French by Mary Neal Sherwood, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia, 1878, p. 17.

His novel, 'L'Assommoir', to be issued in a few day by us, has passed through fifty-eight editions in Paris, and 'Hélène', which is extremely interesting - indeed, exciting - has passed into its thirty eighth edition.

⁶⁸¹ *Ibid.*

a great sensation in Paris.

⁶⁸² SALVAN Albert, *Zola aux États-Unis*, op. cit, p. 32-3.

⁶⁸³ France Peter et KENNETH Haynes (directeurs) *The Oxford History of Literary Translation in English*, volume 4, 1790-1900, Oxford University Press, New York, 2006, p. 230.

it was commonplace for critics to denounce French immorality.

procès pour la publication de *La Terre (The Soil)* en février 1888, il fut condamné à l'amende, puis à la prison lors d'un second procès, ce qui entraîna la ruine de sa maison »⁶⁸⁴. Ainsi, les nombreuses coupes et altérations de sens dans le roman s'expliquent par la volonté de pouvoir poursuivre les publications.

En conséquence, la critique des traductions de Mary Neal Sherwood fut plutôt négative. Dans le chapitre « French » de son ouvrage *The Oxford History of Literary Translation in English*, Peter France évoque l'avis d'Ernest Vizetelly : « du point de vue nettement partisan d'Ernest, le fils d'Henry Vizetelly, celles-ci étaient “pour la plupart ridicules, pleines d'erreurs, et tellement dégradées par des excisions et des modifications qu'elles ne donnaient aucune idée de ce à quoi le livre pourrait ressembler” (Vizetelly, 1904: 243-4). Quoi qu'il en soit, elles étaient suffisamment populaires pour que Vizetelly lance sa propre série britannique »⁶⁸⁵. Dans cette citation se recoupent les avis de deux personnes à plus d'un siècle d'écart : celui d'Ernest Vizetelly datée de 1904 qui déplore les coupes et les altérations de sens, et celui de Peter France, qui en 2006 pondère le premier. De l'époque, il existe en vérité peu d'analyses traductologiques. Lorsqu'un critique propose son avis dans un article, il est difficile de savoir s'il a eu entre les mains la version américaine ou originale. En général, il s'agit surtout d'études thématiques difficiles à relier au mode de traduction. Quant à analyser véritablement une façon de transposer le texte, elle n'existe ni chez Vizetelly, ni chez Peter France.

Pourtant, malgré les inexactitudes ou maladresses de style, les diverses coupes et modifications du texte suivent un mode opératoire bien précis, qui semble avoir été décidé en amont. La ligne directrice est un mélange de souci moral et de fluidité du style. Dans son ouvrage de 1943, Salvan analyse ce mode opératoire à propos de la traduction de *L'Assommoir*, dans laquelle il note une forte propension à vouloir rendre la femme coupable. Il explique : « C'est la vue de Coupeau ivre mort qui écœure Gervaise et la rejette dans les bras de Lantier, bien plus coupable ainsi que dans la version originale, où le lecteur est forcé par l'insistance de Zola de partager le dégoût de sa protagoniste »⁶⁸⁶. Salvan tend à démontrer l'existence d'une ligne directrice dans la traduction de Mary Neal Sherwood, d'un mode opératoire qui consisterait à sauvegarder une certaine morale puritaine dans la traduction. Nous retrouvons d'ailleurs cet élément dans la traduction d'*Une page d'amour*. Au début du roman, lorsque Jeanne est malade, le docteur Deberle

⁶⁸⁴ SPEIRS Dorothy E. et PORTEBOIS Yannick (directeurs), *Mon cher Maître, Lettres d'Ernest Vizetelly à Émile Zola*, Les Presses de l'Université de Montréal, collection espace littéraire, 2002, Montréal, p. 11.

⁶⁸⁵ FRANCE Peter et KENNETH Haynes (directeurs), *The Oxford History of Literary Translation in English*, Vol. 4, 1790-1900, Oxford University Press, New York, 2006, p. 242.

In the distinctly partisan-view of Henry Vizetelly's son Ernest, these were “for the most part ridiculous, full of errors, and so defaced with excisions and alterations as to give no idea of what the book might be like in translation”(Vizetelly, 1904 : 243-4). However that may be, they were popular enough for Vizetelly to launch his own British series.

⁶⁸⁶ SALVAN Albert, *Zola aux États-Unis*, op. cit, p.33.

reste un peu avec Hélène pour la rassurer : « Pourtant, il resta, voulant la rassurer »⁶⁸⁷. La version de Mary Neal Sherwood implique une plus grande réticence de la part du médecin, qui semble espérer partir mais se trouve soumis à la volonté d'Hélène : « [...] Avec l'espoir qu'elle consentirait bientôt volontairement à son départ »⁶⁸⁸. Ainsi, le chercheur a effectivement mis au jour l'un des éléments qui fondent le mode de traduction. Cette volonté de rendre la femme coupable peut d'ailleurs se trouver englobée par le désir de préserver la morale puritaine.

Dans l'écriture en elle-même, Salvan concède un peu plus loin à la traductrice : « Il faut dire, cependant, que le style un peu lâche et plein d'inexactitude de Mary Neal Sherwood se lit très facilement. Ce que l'œuvre perdait en force, en précision et en poésie, elle le regagnait en quelque mesure par son aisance »⁶⁸⁹. Le style n'est analysé que dans le but de démontrer les manques et inexactitudes : il ne s'agit pas pour Salvan d'étudier avec minutie la façon dont la traductrice a pu tenter de restituer le style zolien. Cependant, dans *Zola aux États-Unis*, l'auteur laisse deviner son opinion sur le texte traduit, expliquant notamment : « Dans l'un ou l'autre cas on ne voit point d'excuse aux fautes de traduction qui surprennent par leur nombre et par leur gravité »⁶⁹⁰. Cette partie de l'analyse relève plus du jugement sur le texte que d'une critique raisonnée, ce qui paraît contre-productif, ainsi que Berman l'explique : « Le texte traduit appelle le jugement parce qu'il éveille la question de la véridicité et parce qu'il est (ce qui met en cause cette véridicité) toujours défectueux quelque part »⁶⁹¹. Ne s'attacher qu'aux nombreuses erreurs et confusions de traduction pourrait laisser à penser que Mary Neal Sherwood ne maîtrise pas son sujet, ou encore que les inexactitudes seraient involontaires. L'analyse prouve pourtant que les connaissances de Mary Neal Sherwood à propos de Zola et du naturalisme sont correctes, tandis que les erreurs involontaires seraient rares.

3 Mary Neal Sherwood : une culture littéraire importante qui contredit la thèse des erreurs manifestes de traduction

Mary Neal Sherwood connaît le naturalisme : elle a déjà traduit Daudet au moment où elle commence la traduction d'*Une page d'amour*. Cette connaissance est subtilement perceptible dans l'œuvre. Elle paraît avoir une certaine tendance à mettre beaucoup de sa propre compréhension de l'œuvre et de ses opinions dans la traduction, ce qui est inévitable, ainsi que le souligne Berman : « Il ne fait pas de doute que sous cet angle, traduire est indissociable de la pensée, l'autre devant

⁶⁸⁷ UPA, t. II, p. 808.

⁶⁸⁸ ZOLA Émile, *Helene, A Tale of Love and Passion*, op. cit., p. 30.

[...] with the hope that she would soon voluntarily consent to his going.

⁶⁸⁹ SALVAN Albert J., *Zola aux États-Unis*, op. cit. p. 36.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁹¹ *Ibid.*, pp. 41-2.

pouvoir traduire ma pensée de même que je dois être capable de transposer la sienne pour comprendre vraiment »⁶⁹². De ce point de vue, le travail de traduire se confond avec le travail de compréhension.

a) *Une traductrice qui connaît les Rougon-Macquart*

Mary Neal Sherwood témoigne d'un certain savoir concernant la série dont elle est en train de traduire un premier ouvrage. Elle a sans doute eu en main la première édition d'*Une page d'amour*, dans laquelle Zola publia son premier arbre généalogique⁶⁹³, et en a fait une étude préalable. En effet, la traduction de la phrase : « Elle hésitait, prise d'une honte, ne voulait pas avouer une aïeule enfermée dans une maison d'aliénés »⁶⁹⁴ par « elle avait à ce moment sa grand-mère dans un asile d'aliénés »⁶⁹⁵, si elle est le signe d'une traduction inexacte du mot « aïeule » qui ne gêne pas la compréhension, démontre que la traductrice sait qu'Adélaïde Fouque est la grand-mère d'Hélène, et, plus encore, que cette même personne est à l'origine de la tare originelle dans les *Rougon-Macquart*. Cette modification, très peu dommageable pour le lecteur par ailleurs, prouve l'intérêt de la traductrice pour le cycle qu'elle s'apprête à proposer aux États-Unis. Le reste des références au cycle est traduit de façon tout à fait logique, « Worms », le célèbre couturier qui habille Renée dans *La Curée*, est bien mentionné dans la traduction d'*Une page d'amour*⁶⁹⁶.

Cependant, cette connaissance relative qu'avait Mary Neal Sherwood ne l'empêcha pas d'établir de nombreuses coupes, voire des rajouts, parfois en faveur d'une lecture plus facile, parfois simplement pour satisfaire à la morale. Elle ne semble pas avoir pris en compte les articles de Zola, dans lesquels il mentionnait l'importance des descriptions ou l'inclusion de la science dans son projet. Sa connaissance manifeste du mouvement naturaliste n'a pas suffi pour éviter les suppressions systématiques de tout ce qu'elle pouvait penser être jugé comme du détail, au détriment du style de Zola et de la compréhension de l'œuvre.

b) *Quelques erreurs de traduction : sont-elles volontaires ou involontaires ?*

La traduction d'*Une page d'amour* a été faite dans la hâte ainsi que cela se ressent dans de nombreux passages du livre. Les erreurs ne s'expliquent pas par des coquilles qui auraient pu se

⁶⁹² BERMAN A. « Présentation », SCHLEIERMACHER Friedrich, ERNST Daniel, *Des différentes méthodes du traduire et autre texte*, traduits par A. Berman et C. Berner, Edition du Seuil, Paris, 1999.

⁶⁹³ UPA, t. II, p. 800-1.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 805.

⁶⁹⁵ ZOLA Émile, *Helene, A Love Episode*, translated from the French by Mary Neal Sherwood, op. cit, p. 27-8.

she had her grandmother at that very time in an insane asylum.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 222.

glisser dans le feuilleton : celui-ci est bien conforme à la Pléiade dans le cas des exemples cités. Il semblerait que la traductrice ait parfois perçu d'une façon incorrecte le sens de quelques éléments, voire qu'elle ait pensé corriger la version originale sans se rendre compte qu'elle avait elle-même commis un défaut de compréhension.

La traductrice commet également des erreurs jugées plus graves, comme les contresens. Au moment de la convalescence de Jeanne, Zola décrit ainsi les propos d'Henri Deberle : « le docteur conseillait de lui faire faire de longues courses »⁶⁹⁷, ce que Mary Neal Sherwood traduit ainsi : « the docteur had forbidden long walks »⁶⁹⁸. Ici, le contresens est d'autant plus gênant qu'Hélène est justement en train de faire marcher sa fille : dans la version originale, c'est une bonne mère qui prend soin de son enfant, tandis que dans la version américaine, elle risque la santé de sa fille pour son propre plaisir. Comme dans ce que Salvan avait noté à propos de *L'Assommoir*, la femme devient plus coupable dans la traduction⁶⁹⁹. Ainsi, le lecteur est en droit de se poser la question : est-ce une erreur volontaire pour rendre Hélène plus coupable et faire d'elle un personnage moins complexe, moins prompt à susciter à la fois pitié et dégoût, et qui aurait sans doute choqué l'Amérique puritaine ?

Enfin, lors du mois de Marie, alors que Zola écrit « Puis, on prenait Juliette en passant »⁷⁰⁰, la version américaine stipule « The ladies called for Pauline on their way. »⁷⁰¹. Cette erreur de traduction ne s'explique pas, étant donné qu'Hélène, voisine de Juliette, doit bien aller la chercher pour partir à l'église, et que Pauline n'est pas autorisée à sortir pour l'occasion. C'est une des erreurs qui paraît de fait involontaire, car elle n'apporte rien d'autre que de la confusion pour le lecteur. Celle-ci n'est malheureusement pas un cas isolé : à la fin du livre, il est noté « wednesday »⁷⁰² pour « vendredi »⁷⁰³. L'inexactitude pourrait être anodine, mais ce n'est pas le cas : Jeanne est en train d'attendre impatiemment le dimanche pour voir Zéphyrin et Rosalie ensemble. Zola précise que le surlendemain, Jeanne découvre que c'est dimanche, et qu'elle va pouvoir leur demander de venir à son chevet. Dans la traduction, Mary Neal Sherwood écrit que « le jour suivant »⁷⁰⁴, soit le jour suivant, Jeanne déclare « c'est dimanche, je veux voir Zéphyrin »⁷⁰⁵. Sauf

⁶⁹⁷ UPA, t. II, p. 926.

⁶⁹⁸ ZOLA Émile, *Helene, A Love Episode*, translated from the French by Mary Neal Sherwood op. cit, p. 175.
le docteur avait interdit les longues promenades.

Note : Afin de faciliter la compréhension de l'analyse littéraire, les citations romanesques seront en version originale dans le corps du texte et en traduction en note.

⁶⁹⁹ Voir p. 10.

⁷⁰⁰ UPA, t. II, p. 921.

⁷⁰¹ ZOLA Émile, *Helene, A Love Episode*, translated from the French by Mary Neal Sherwood op. cit, p. 169.
Les dames appelèrent Pauline sur le chemin.

⁷⁰² *Ibid.*, p.310.

⁷⁰³ UPA, t. II, p. 1067.

⁷⁰⁴ ZOLA Émile, *Helene, A Love Episode*, translated from the French by Mary Neal Sherwood op. cit, p. 310.
the next day.

⁷⁰⁵ *Ibid.*

bien entendu, que le jour qui suit le mercredi n'est pas le dimanche, mais bien le jeudi : la coquille est donc source d'incompréhension. Le lecteur américain aura du mal à comprendre pourquoi Rosalie hésite, et surtout pourquoi Zéphyrin est là. La coquille semble tout à fait gratuite, comme pour la précédente, il est difficilement justifiable de traduire vendredi par mercredi, comme « le surlendemain » par « the next day ». Si la traductrice avait voulu pallier l'emploi du mot « surlendemain » qui n'a pas d'équivalent en un seul mot dans la langue anglaise, et qui pourrait paraître lourd sous la forme de « two days after » ou « the day after tomorrow », elle aurait pu prétendre en être au samedi dans un premier temps avant de reprendre son « the next day » pour annoncer le dimanche. Cette inexactitude risque de créer une grande confusion chez le lecteur, et de l'amener à penser que le style de Zola n'est pas assez travaillé.

Ces traductions inexactes, qui bousculent le fond de l'œuvre, sont donc tout à fait susceptibles d'avoir été volontaires. Néanmoins, quelques unes, assez peu nombreuses, ne trouvent aucune justification logique. Ainsi, ces quelques extraits comparés d'*Une page d'amour* démontrent *in fine* l'existence d'une ligne directrice de traduction, et témoignent aussi d'une certaine volonté de changer le texte. Cependant, il ne s'agit pas seulement d'imposer ses opinions : Mary Neal Sherwood cherche également à simplifier le texte à l'extrême, probablement dans le but d'en élargir le lectorat. Par ailleurs, elle se doit également, et ce encore une fois dans le but de ménager le lecteur, de conserver une forme de morale puritaine dans son roman. L'analyse démontrera que ce point est suffisamment important pour avoir probablement été l'argument décisif du choix d'*Une page d'amour* en tant que première traduction.

Malgré le caractère parfois un peu trop lâche de son travail, Mary Neal Sherwood a pourtant un fil rouge, thématique d'une part, stylistique d'autre part. Antoine Berman a en effet mis en évidence l'existence d'une posture de traduction bien plus importante que le jugement porté sur elle. Dans son ouvrage *Pour une critique des traductions : John Donne* il explique que, malgré l'envie de juger une traduction, le fait de pointer çà et là le manque d'exactitude de celle-ci est totalement stérile, avant d'exprimer ainsi sa thèse : « Tout traducteur entretient un rapport spécifique avec sa propre activité, c'est-à-dire a une certaine "conception" ou "perception" du traduire, de son sens, de ses finalités, de ses formes et modes »⁷⁰⁶. Il préconise ainsi l'étude de la position traductrice, c'est-à-dire la « subjectivité du traducteur »⁷⁰⁷, du projet de traduction qui « définit la manière dont, d'une part, le traducteur va accomplir la translation littéraire, d'autre part, assumer la traduction elle-même, choisir un "mode de traduction", une "manière de traduire" »⁷⁰⁸ ainsi que de l'horizon traductif, qu'on peut définir « comme l'ensemble des paramètres langagiers,

⁷⁰⁶ BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, op. cit., p. 74.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 74

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 76.

littéraires, culturels et historiques qui “déterminent le sentir, l’agir et le penser d’un traducteur. »⁷⁰⁹

III L’analyse thématique et stylistique de la traduction d’*Une page d’amour*

Dans les diverses propositions d’Antoine Berman, on trouve la volonté absolue de s’attacher tout particulièrement au style utilisé par le traducteur, étant donné que ces « “zones textuelles” où le traducteur a écrit étranger en français et, ainsi, produit un français neuf, sont les zones de grâce et de richesse du texte traduit »⁷¹⁰. Cependant, il s’agit ici d’analyser la postérité du modèle zolien aux États-Unis, pas seulement dans le style qu’il apporte mais également dans les idées et motifs intellectuels qu’il aborde. Ainsi l’angle thématique, par ailleurs recoupé avec les concepts de position traductive et de projet de traduction, est particulièrement intéressant dans le cadre de l’analyse des travaux des naturalistes américains.

1 La ligne directrice thématique de Mary Neal Sherwood

La traductrice semble obéir à une double injonction afin de ménager son public. Elle a dû, parce qu’elle se l’est imposé à elle-même ou parce que la maison d’édition le lui a demandé, établir une ligne directrice dans sa façon de traduire, mêlant simplification et conservation de la morale.

a) Un volonté de simplification

Ce qui est évident chez Mary Neal Sherwood, c’est qu’elle souhaite rendre l’œuvre accessible au plus grand nombre, quitte à nuire à la complexité des personnages. Cette simplification est effective (par de nombreuses coupes). Le roman a été abrégé approximativement de moitié. La traduction lève des implicites et ajoute des informations inexistantes dans la version française. Nous retrouvons ici encore l’argument commercial : plus le nombre de lecteurs susceptibles de comprendre l’ouvrage sera grand, plus il se vendra.

La lecture du sommaire permet de noter que le découpage en parties n’est pas respecté : celles-ci n’existent plus dans la version américaine. La traductrice a néanmoins conservé la même disposition en ce qui concerne les chapitres, auxquels elle a décidé de donner un nom, Dans la version originale, l’auteur se contentait d’un sobre nombre en chiffre romain pour indiquer les

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 79.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 66.

changements de chapitres. Le procédé qui consiste à donner un nom aux passages révèle une volonté de simplification. C'est en effet la façon dont fonctionnent aujourd'hui les maisons d'édition pour la jeunesse lorsqu'elles ont besoin d'adapter un ouvrage jugé long au collège. La plupart des titres sont destinés à donner le thème général du chapitre, que ce soit par l'évocation d'un moment comme dans « une entrevue à minuit »⁷¹¹ au chapitre I, d'un personnage « Maman Fétu, La Mendicante »⁷¹² au chapitre III, d'un objet « Une lettre Anonyme »⁷¹³ ou encore d'un lieu « la cuisine de Rosalie »⁷¹⁴, Mary Neal Sherwood cherche à donner des clés de lecture aux moins expérimentés. Cependant, ces titres ne font que refléter l'avis personnel de la traductrice, qui ne fait là qu'imposer sa propre interprétation. La recherche du maximum de profit est ici un frein à la libre pensée du lecteur et au respect de ce qu'a souhaité créer l'auteur.

En outre, l'un des buts de Zola dans *Une page d'amour* est de faire de Paris un véritable personnage de l'histoire, raison pour laquelle une description de la ville clôt chaque partie, ceci en fonction de l'état d'esprit d'Hélène et de l'avancement du roman en général. Zola précise en effet dans la préface de l'édition de 1884 : « Eh bien ! Dès ma vingtième année, j'avais rêvé d'écrire un roman dont Paris, avec l'océan de ses toitures, serait un personnage, quelque chose comme le chœur antique »⁷¹⁵ avant de poursuivre ainsi : « Je ne défends pas mes cinq descriptions : je tiens uniquement à faire remarquer que, dans ce qu'on nomme notre fureur de description, nous ne cédon presque jamais au seul besoin de décrire ; cela se complique toujours en nous d'intentions symphoniques et humaines »⁷¹⁶. Comment comprendre que la ville constitue un personnage sans que sa peinture ne close chaque partie ?

Outre la place qui leur a été refusée, Mary Neal Sherwood n'a pas ou très peu conservé ces descriptions dans la version américaine. La comparaison des proportions de passages traduits entre les chapitres de fin de partie et les autres est intéressante. Globalement, les chapitres d'*Une page d'amour* dans l'édition Pléiade sont tous d'une longueur allant de neuf à quatorze pages, pour une moyenne située entre onze et douze pages, ceux comportant une description sont à peu près dans la moyenne, à une page près. Dans la version américaine, chaque chapitre contient de six à dix-sept pages, ce qui laisse presque une amplitude du simple au triple, la moyenne se situant entre douze et treize pages. Ici, les chapitres de fin de partie comptent de six à huit pages au maximum, ce qui est

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 19.

« a Midnight interview »

⁷¹² *Ibid.*

« Mother Fétu, The Beggar »

⁷¹³ *Ibid.*

« An anonymous Letter »

⁷¹⁴ *Ibid.*

« Rosalie's kitchen »

⁷¹⁵ *UPA*, t. II, p. 1607-8.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 1608.

très en dessous de la moyenne de pages par chapitre du roman. Outre le fait que les Américains ont dû se poser des questions autour de ce déséquilibre, cela donne une bonne image des amputations infligées au texte. Les pages 1031, 1032 et une partie de la page 1033 de la collection Pléiade sont coupées. Ces pages comportaient la description de Paris clôturant la partie IV. Les quatre autres descriptions ont connu le même sort, probablement dans le but de fluidifier la lecture. En outre, il est possible que, dans le cas où la traductrice n'aurait effectivement pas traversé l'Atlantique, celle-ci ne se soit pas sentie légitime pour traduire ces passages, n'ayant pas de vue d'ensemble de ce dont Zola parlait. Cette hypothèse semble cependant beaucoup moins plausible que la première, car cette dernière se lit dans le mode opératoire de la traduction.

Au-delà des amputations de textes, destinées à rendre l'ouvrage plus léger et plus facile à lire, Mary Neal Sherwood se permet parfois des traductions qui ne correspondent pas à l'original, mais plutôt, comme c'est le cas pour les noms des chapitres, à sa propre lecture qui tend à appauvrir le texte. Lorsqu'Hélène tente de décrire au docteur Deberle la personnalité de sa fille, elle s'exprime ainsi : « Elle m'aime avec une passion, une jalousie qui la fait sangloter, lorsque je caresse un autre enfant »⁷¹⁷. Dans la version américaine, la menace est plus explicite, et la mère a pleine conscience du caractère autoritaire de Jeanne : « Elle m'aime d'une affection folle et d'une jalousie frénétique, et ne me permettra jamais de caresser un autre enfant »⁷¹⁸. Jeanne n'est pas simplement triste lorsque sa mère caresse un autre enfant : elle est autoritaire et donne des ordres à sa mère, sans que sa détresse ne soit pointée. Il s'agit probablement pour la traductrice de permettre au lecteur d'être tout de suite informé des habitudes brutales de Jeanne, au détriment de la version originale qui montrait le point de vue bienveillant de la part de sa mère. À d'autres moments, la traductrice ne semble pas avoir confiance en la capacité de son lectorat à se repérer parmi les pronoms : « Et elle laissa tomber son ouvrage, regardant Paris que de grandes ombres noyaient »⁷¹⁹ est traduit par « Et l'enfant laissa tomber son travail sur ses genoux, et regarda Paris à travers l'obscurité grandissante »⁷²⁰. Mary Neal Sherwood, en plus de préciser que le « elle » est bien « the child », mentionne également que l'ouvrage tombe entre ses jambes, ce qui n'était pas précisé dans la version originale. Ces apports, très fréquents en particulier en ce qui concerne les pronoms, empêchent en partie le travail d'interprétation auquel Zola voulait engager le lecteur. Hélène devient un personnage beaucoup plus grossier dans la version américaine : pour la parole « “Dieu, si vous la tuez...” »⁷²¹, brève et

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 809.

⁷¹⁸ ZOLA Émile, *Helene, A Love Episode*, translated from the French by Mary Neal Sherwood op. cit, p. 31-2.

She loves me with a mad affection and frenzied jealousy, and will never allow me to caress any other child.

⁷¹⁹ *UPA*, t. II, p.822.

⁷²⁰ ZOLA Émile, *Helene, A Love Episode*, translated from the French by Mary Neal Sherwood op. cit, p. 53.

And the child let her work fall in her lap, and looked forth on Paris through the gathering darkness.

⁷²¹ *UPA*, t. II, p. 936.

lourde de sens dans sa force de suggestion, Mary Neal Sherwood écrit « “Si elle meurt”, murmura-t-elle, “ce sera vous qui l'aurez tuée” »⁷²² et perd totalement la subtilité de la réplique française. Ensuite, alors que Zola décrit longuement l'attente impatiente du docteur et d'Hélène ainsi que l'état fluctuant de Jeanne, la traductrice préfère couper environ vingt-six lignes de l'édition Pléiade et les résumer par : « l y a eu quelques instants de suspense terrible, et chaque instant emportait un espoir »⁷²³. Ce genre d'explicitation du propos aurait sa place dans un article paraphrastique, ou dans une adaptation pour la jeunesse, mais trouve difficilement sa justification dans la traduction d'une œuvre. Pour éviter la description, jugée probablement trop ennuyeuse pour le lectorat américain, Mary Neal Sherwood raconte froidement un passage clé du texte et empêche le lecteur de ressentir la chaleur des mots voulue par l'auteur dans l'extrait d'origine.

D'autres fois, elle ajoute même des phrases absentes du texte pour expliciter plus encore. Ce fait est assez surprenant du fait de sa tendance à raccourcir la matière. À partir de cette observation, il est plutôt intéressant d'analyser les quelques ajouts faits au texte original. Dans le deuxième chapitre de la quatrième partie, Madame Deberle est piquée dans son ego d'avoir entendu parler d'une supposée leçon de natation qu'elle aurait reçue de Malignon. Elle lui glisse alors plusieurs allusions jusqu'à ce qu'il comprenne. À ce moment, le personnage s'exclame : « Ah, la leçon que je vous ai donnée ! »⁷²⁴ en français, « La leçon de nage que je vous ai donnée ! »⁷²⁵ en américain. Outre la précision « in swimming » ajoutée par Mary Neal Sherwood, elle ajoute également une phrase à la réplique de Madame Deberle : « [...] Qu'en est-il de la leçon que vous m'avez donnée en natation ? »⁷²⁶. Ces quelques mots n'existent pas chez Zola, où elle se contente de dire « [...] vous savez bien que je ne me suis pas baignée une seule fois, à Trouville »⁷²⁷, réplique de toute façon traduite. Il semblerait donc que la traductrice cherche à ménager le lecteur paresseux, qui aurait de toute façon pu, en y réfléchissant quelque peu, comprendre la conversation.

Ainsi, il ressort de la traduction une volonté de simplifier le texte et de le rendre accessible à tous. Ce faisant, elle lui enlève son sens implicite et contribue au changement d'atmosphère du roman. Alors qu'il faudrait laisser le lecteur deviner, elle lui impose sa vision des choses, et s'assure que rien ne reste ambigu. C'est un geste tout à fait désastreux quant à la construction du roman.

Cependant, la volonté d'une lecture plus aisée n'est pas seule en cause : la traductrice

⁷²² ZOLA Émile, *Helene, A Love Episode*, translated from the French by Mary Neal Sherwood op. cit, p. 186.
“If she dies”, she murmured, “it will be you who killed her”.

⁷²³ *Ibid.*, p. 185.

there were a few moments of terrible suspense, and each moment carried away a hope.

⁷²⁴ UPA, t. II, p.978.

⁷²⁵ ZOLA Émile, *Helene, A Love Episode*, translated from the French by Mary Neal Sherwood op. cit, p. 224.
The lesson I gave you in swimming !

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 223.

[...] what about the lesson I am told you gave me in swimming ?

⁷²⁷ UPA, t. II, p. 978.

cherche également à préserver le puritanisme américain.

b) *La conservation de la morale*

En ce qui concerne les passages du texte dont le lectorat américain aurait pu s'offusquer, la traductrice a fort à faire. Colette Becker a fait état de la relation malsaine entre mère et fille, ou encore de la fascination dérangeante de Jeanne pour Rosalie et Zéphyrin. Plus encore : il s'agit de raconter une histoire d'adultère, acte sévèrement condamné par la morale puritaine. Mary Neal Sherwood avait donc besoin de lisser un certain nombre de ces passages, recourant parfois à la suppression pure et simple. Ce mode de traduction, influençant fortement la construction des personnages, est en corrélation avec les règles que s'impose Zola lorsqu'il écrit les *Rougon-Macquart* : citons particulièrement la double loi de l'influence des milieux et de l'hérédité sur les tempéraments mais aussi la volonté d'une description très détaillée, et basée sur des lectures scientifiques, en particulier lorsqu'il s'agit de phénomènes physiques et psychiques. Tous ces éléments sont par ailleurs disponibles dans l'édition d'*Une page d'amour* que Mary Neal Sherwood a eue entre les mains.

- Un cercle social altéré : les personnages qui forment le milieu dans lequel Hélène et Jeanne réagissent

Dans le roman, les personnages secondaires jouent un rôle clé : ils permettent de mettre en valeur, par contraste, certains traits de caractère d'Hélène et Jeanne, mais surtout, ils dessinent un milieu social qui va influencer les réactions de chacun. Rosalie et Zéphyrin, par leurs façons rustres, mettent en lumière les divers blocages des personnages principaux. La découverte de la sensualité par ce couple, un élément clé tant pour la construction du personnage de Jeanne que celui d'Hélène, paraît bien trop brutale pour la traductrice. Leurs manières, qui sont celles de la campagne, sont à l'opposé de celles des villes, ce qui contribue à créer un climat un peu brutal et spontané dans le milieu très codé de la petite bourgeoisie où Hélène évolue. Zéphyrin fait son entrée dans la deuxième partie du roman chez Zola, lors du sixième chapitre chez Mary Neal Sherwood.

Dès le départ, celle-ci atténue la stupidité du jeune homme. Au lieu des hésitations nombreuses du soldat « Et il bégayait, ahuri “Pardon – Excuse” »⁷²⁸, elle écrit : « “Quel idiot je suis !” »⁷²⁹. Le trait d'esprit que propose la traductrice est totalement hors de propos : Zéphyrin est beaucoup trop gauche et intimidé par la belle Hélène pour parvenir à se moquer de lui-même. Cette

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 857.

⁷²⁹ ZOLA Émile, *Helene, A Tale of Love and Passion*, op. cit., p. 95.

“What a fool I am !”

supposée bêtise fait écho dans *Une page d'amour* à une certaine spontanéité liée à la vie de la campagne, où les relations sexuelles ne sont pas, selon le narrateur, sacrnalisées comme à la ville. Dans la version américaine, cette idée est écartée. La phrase « Dans les campagnes, on est fort libre, les amoureux vont bon train »⁷³⁰ n'est d'ailleurs même pas traduite. Cette omission peut d'ailleurs se généraliser au livre entier dans le cas de Rosalie et Zéphyrin : toutes les allusions à leurs amours et leurs désirs sont systématiquement coupées, tels que les « yeux luisants »⁷³¹ avec lesquels ils se regardent. Tous leurs jeux amoureux sont omis de la traduction : « Puis, comme Rosalie, à son tour, le pinçait au sang, il lui colla un autre baiser, sur le nez cette fois »⁷³² n'est pas traduit. Le passage comporte plus d'une page dans l'édition Pléiade, il n'en ressort que quelques lignes dans la traduction.

Les personnages considérés comme secondaire par la traductrice subissent généralement le même sort : c'est le cas de Pauline, la sœur de Juliette. Malgré ses dix-huit années, la jeune fille est totalement sous l'emprise de Madame Deberle, qui lui dicte sa conduite. Alors qu'il est stipulé dans la version de Zola que Pauline a dix-huit ans, elle n'en a plus que seize dans la version de Mary Neal Sherwood : « malgré ses seize ans »⁷³³. Une telle erreur ne peut être que volontaire : les différentes frasques de Pauline sont plus acceptables de la part d'une jeune fille de seize ans que de dix-huit ans. Ses enfantillages lors du bal masqué paraissent beaucoup plus sérieux dans la traduction que dans l'original, dans lequel la jeune fille est tout à fait ridicule : « Puis, elle promenait des glaces et des verres de sirop, lâchait tout pour bourrer quelque gamine qu'on oubliait, repartait en questionnant les uns et les autres »⁷³⁴. Dans la traduction, il est écrit : « Elle remit des glaces et des gâteaux, et poursuivait de ses sucreries tout enfant qui se serait cru négligé »⁷³⁵. La phrase en anglais est bien entendu plus douce que celle en français : il ne s'agit plus de « bourrer » les enfants, mais simplement de vérifier que chacun est bien servi. Le comportement reste enfantin, mais plus acceptable que celui décrit par Zola. Par ailleurs, les paroles de Pauline qui suivent la description de ces actions sont coupées. « Qu'est-ce que tu veux, toi, mon gros ? hein ? une brioche ?... Attends, ma chérie, je vais te passer les oranges... Mangez donc, grosses bêtes, vous jouerez après ! »⁷³⁶ n'a pas d'équivalence dans la traduction.

Le neveu de Pauline, Lucien, est également différent dans les deux versions. Chez Zola, il est gauche et simple, voire simplet et assez rustre : il se place en opposition à Jeanne, délicate et

⁷³⁰ UPA, t. II, p. 859.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 861.

⁷³² *Ibid.*, p. 957.

⁷³³ ZOLA Émile, *Helene, A Tale of Love and Passion*, op. cit, p. 130.
in spite of her sixteen years.

⁷³⁴ UPA, t. II, p. 897

⁷³⁵ ZOLA Émile, *Helene, A Tale of Love and Passion*, op. cit, p. 145.

She handed about ices and cake, and hunted every child who fancied himself neglected.

⁷³⁶ UPA, t. II, p. 897.

maladive. Sa bêtise et son manque de tact ont un rôle important puisqu'ils donnent cet effet de contraste que recherche Zola. Lorsqu'il rencontre Jeanne pour la première fois, Lucien est très intimidé par la beauté de la jeune fille : « Lucien ne pouvait s'empêcher, par moments, de risquer un coup d'œil sur sa compagne »⁷³⁷. Ici, nous avons affaire à un petit garçon gauche, sans aucune conscience qu'il est observé par le groupe d'adultes. La morale puritaine américaine aurait probablement tendance à censurer ce genre de personnage d'enfant chez qui le lecteur pourrait largement imaginer un handicap mental. Chez Mary Neal Sherwood, le personnage est bien plus calculateur : « [...] Lucien était obligé, de temps en temps, d'observer l'effet sur les spectateurs de toutes leurs grâces »⁷³⁸. Lucien devient non seulement plus intelligent puisqu'il a conscience de l'effet de ses actes sur un public, mais il a aussi manifestement la malice de calculer son geste. Ceci ne correspond pas au portrait dressé par Zola. Plus loin, Jeanne répond à Hélène « Il ne veut pas maman, il se roule »⁷³⁹, mettant encore ici en valeur le fait que le petit garçon est resté dans un état sauvage, ce que la traductrice traite en utilisant une ellipse : « Je ne peux pas maman, il ne me laisse pas faire »⁷⁴⁰. Le comportement de Lucien est éludé par la traduction, ce qui réduit à néant la mise en valeur de l'antagonisme avec Jeanne, et la révolte finale d'Hélène, dans le mois qui précédera la mort de sa fille.

L'ensemble des altérations du caractère des personnages secondaires a en effet un impact direct sur les personnages principaux : ils permettent au lecteur de trouver un point de comparaison, tandis qu'ils fournissent au narrateur le nécessaire milieu social dans lequel réagir. Par conséquent la diffusion de la morale américaine dans ce roman ne permet pas de saisir l'essence des *Rougon-Macquart* et de la littérature zolienne en général. Néanmoins, il reste à analyser, au regard du devenir d'Hélène et Jeanne, la part importante de l'environnement et de l'hérédité. Pour Colette Becker, c'est surtout l'influence de cette dernière qui est étudiée dans *Une page d'amour*. Il reste à voir la façon dont celle-ci, conjointement à l'étude des milieux, est transposée dans la traduction de Mary Neal Sherwood.

- L'influence de l'hérédité et des milieux

Dans l'arbre généalogique sont précisées les diverses influences que subissent les personnages du cycle. Au sujet de Jeanne, Zola inscrit « hérédité en retour sautant deux générations : Ressemblance physique d'Adélaïde Fouque »⁷⁴¹. Ainsi, Mary Neal Sherwood aurait pu

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 835.

⁷³⁸ ZOLA Émile, *Helene, A Tale of Love and Passion*, op. cit, p. 71.

⁷³⁹ *UPA*, t. II, p. 837.

⁷⁴⁰ ZOLA Émile, *Helene, A Tale of Love and Passion*, op. cit, p. 77.

I cannot, mamma. He will not let me.

⁷⁴¹ Arbre Généalogique des *Rougon-Macquart*, t. II, p. 800-801.

trouver logique de surévaluer la part de l'hérédité dans la maladie de l'enfant et dans son comportement excessif. Si ce mode de traduction a été choisi pour les passages concernant Jeanne, il n'a donc pas dû l'être pour Hélène, qui, selon l'arbre généalogique a hérité de « l'élection du père »⁷⁴² et de la « ressemblance physique du père »⁷⁴³. Celui-ci ne fait pas partie de la famille des Rougon-Macquart. Zola ne nous en dit pas grand-chose si ce n'est qu'il est chapelier et qu'Ursule l'épouse pour fuir sa propre famille. Il se prend de tendresse pour la jeune fille et l'emmène loin de Pierre, qui la tyrannise⁷⁴⁴. Par conséquent, aucune maladie héréditaire ou passion n'aurait été transmise à Hélène par ce dernier, Mary Neal Sherwood ne devrait donc pas avoir traduit les passages la concernant dans le sens de l'influence de l'hérédité. En prenant comme postulat que la traductrice a effectivement lu attentivement l'arbre généalogique pour le prendre en compte, Jeanne subirait le poids de l'hérédité tandis qu'Hélène serait influencée par son milieu.

Lorsque Zéphyrin et Rosalie se retrouvent, Jeanne est présente. Bien qu'elle ne soit pas le personnage le plus valorisé dans le passage, Zola attire l'attention du lecteur sur le fait qu'elle est toujours là. La jeune fille découvre par procuration les joies amoureuses, elle dont la santé chancelante risque de ne pas l'amener jusqu'à l'âge des premières amours. Ce point est essentiel à la compréhension, l'auteur naturaliste souhaite en effet s'intéresser à ces prémices d'émotions amoureuses, ainsi que Colette Becker le précise : « Car Zola s'intéresse surtout aux premiers émois amoureux, aux états à demi inconscients qui marquent l'éveil de l'être aux désirs et aux grandes lois de la vie »⁷⁴⁵.

Ainsi, la plupart des mentions de la présence de Jeanne, qui subit l'influence de Zéphyrin et Rosalie d'abord malgré elle, puis d'une façon volontaire et malsaine, sont effacées de la traduction. Dans le passage où ils se retrouvent, le fait qu'elle soit occupée à ses affaires dans la même pièce que le couple : « Jeanne, qui continuait à ramasser des pommes [...] »⁷⁴⁶ n'a pas son équivalence dans la traduction. Le sens des regards à la dérobée de la jeune fille, s'ils étaient implicites lors de la rencontre entre la bonne et son cousin, devient clair plus tard dans le roman, lorsque Jeanne prend le soleil dans le jardin. Zola décrit à ce moment la façon dont elle fait semblant de dormir pour regarder à travers ses cils les deux amants : « À présent, elle ne s'occupait plus que de la bonne et du petit soldat, cédant à une de ces curiosités d'enfants pour les choses qu'on leur cache »⁷⁴⁷. Jeanne ne semble pas totalement responsable de son comportement, ce dernier est dû à une « curiosité d'enfants », quelque chose qui manifestement la dépasse, et qui pourrait s'apparenter,

⁷⁴² *Ibid.*

⁷⁴³ *Ibid.*

⁷⁴⁴ *LFDR*, t. I, p. 51.

⁷⁴⁵ *Arbre Généalogique des Rougon-Macquart*, t. II, p. 21.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 860.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 956.

implicitement, à son hérédité. La traduction ne fait pas état de cette force transcendante : « Elle s'intéressait, observait la servante et le soldat, ayant découvert qu'il y avait quelque mystère, ou, en tous cas, quelque chose qu'on lui cachait »⁷⁴⁸. Ici, la faute incomberait plus au couple, qui n'a pas su cacher complètement le « mystère » à la jeune fille. Dans la suite du texte de Zola, les jeux de séductions verbaux et charnels entre la bonne et Zéphyrin sont longuement décrits, avant d'évoquer la réaction de Jeanne. La traductrice, probablement parce que ces amours-là ne paraissent pas convenables aux yeux de son lectorat, a choisi de ne pas leur donner d'équivalence. Il est donc difficile de comprendre l'émotion de la jeune fille, le lecteur n'ayant pas assisté à la scène. Chez Zola, Jeanne a vécu ces jeux amoureux par procuration, raison pour laquelle elle se retrouve tout à fait épuisée : « Puis, elle baissa de nouveau les paupières, reprit une poignée de cailloux, n'eut pas la force de jouer ; et elle resta les deux mains dans la terre chaude, somnolente, au milieu de la grande vibration du soleil. Un flot de santé remontait en elle et l'étouffait »⁷⁴⁹. La suggestion de la satisfaction sexuelle est ici rendue compréhensible par les termes « chaude », « somnolente », « vibration », « flot de santé ». Par ailleurs, le contexte permet également d'arriver à cette interprétation. Il paraît logique que, dans la mentalité américaine, une scène de plaisir sexuel basée sur le voyeurisme ne puisse pas avoir sa place dans un roman. Ainsi, chez Mary Neal Sherwood, les éléments permettant la compréhension de ces quelques lignes sont supprimés ou altérés : le contexte disparaît en grande partie car la scène d'amour entre Zéphyrin et Rosalie n'a pas eu lieu, tandis que la réaction de Jeanne est altérée : « Puis, elle détourna lentement les yeux et prit une autre poignée de sable, mais elle n'avait pas la force de jouer, et elle la laissa retomber. Son sang coulait plus vite dans ses veines, et elle se sentait à la fois mieux et plus forte »⁷⁵⁰. La référence au soleil et à la chaleur est supprimée, ainsi que la somnolence et l'idée de vibration. Cependant, au niveau de l'hérédité, la référence est conservée par l'allusion au sang « blood » qui circule plus vite dans ses veines. La traductrice a manifestement identifié ce « flot de santé » comme étant en rapport avec l'hérédité et a cherché à le traduire. Il est à déplorer qu'elle n'ait pas pu le relier aux instincts primaires de l'être humain et à la sexualité, sans lesquels cette référence apparaît comme une coquille vide.

Les mêmes réserves concernent les passages à propos de mois de Marie : il s'agit ici pour Mary Neal Sherwood d'éviter de traduire les paragraphes dans lesquels l'Église apparaît plus comme une source de plaisir charnel que comme l'entité garante de l'éthique et de la morale qu'elle

⁷⁴⁸ *Helene, A Tale of Love and Passion*, op. cit., p. 203.

She was interested in watching the servant and her soldier, having discovered that there was some mystery, or, at all events, something that they were hiding from her.

⁷⁴⁹ *UPA*, t. II, p. 957.

⁷⁵⁰ ZOLA Émile, *Helene, A Tale of Love and Passion*, op. cit., p. 204.

Then, she slowly turned her eyes away and took up another handful of sand, but she had no strength to play, and let it drop again. Her blood ran quicker in her veins, and she all at once felt stronger and better.

doit être aux yeux du lectorat américain. La jeune Jeanne est sujette aux fortes émotions, et ce, en particulier dans la partie qui traite du mois de mai, celui de Marie. L'église décorée, les adorations envers Jésus, les fidèles faisant pénitence provoquent chez elle des fièvres difficiles à contenir. C'est Juliette qui emmène Hélène prier, alors que cette dernière n'est *a priori* pas très pieuse. Pourtant, elle comme sa fille y trouvent un immense plaisir, qui subliment les passions de chacune. Ceci est probablement lié à l'hérédité qui coule dans leurs veines : Adélaïde était une femme qui se laissait porter par ses passions, et aurait transmis cet atavisme à sa petite-fille et à descendance féminine.

Cet engouement est bien sûr démultiplié par le mois de Marie, qui exacerbe chez chacune le besoin de passion. Les différentes cérémonies auxquelles elles assistent vont réveiller chez Jeanne la peur de la mort. Cette angoisse est pourtant synonyme de plaisir chez la jeune fille, qui continue à vouloir se rendre à l'église chaque soir. Lors d'une cérémonie, « Jeanne regardait toutes ces bouches vides et noires, et elle se serrait contre sa mère »⁷⁵¹. Ces « bouches vides et noires » rappellent le néant et la mort, ce qui bouleverse la jeune fille dont la santé est encore très fragile. Dans le feuilleton, les bouches étaient « ouvertes »⁷⁵², ce qui donne aussi l'idée que Jeanne pourrait être avalée par celles-ci. Elle se rapproche donc de sa mère, l'être qui la maintient en vie. Chez Mary Neal Sherwood, cette phrase est traduite par : « [...] Jeanne commençait à être pâle et effrayée [...] »⁷⁵³. Ici, il semble que ce soit plus dans l'hérédité, dans la composition de la jeune fille que se trouve la source du mal-être. Cette approche, qui pourrait se conformer à la thématique zolienne, a le défaut d'occulter totalement le côté anticlérical du roman. Cependant, même le rôle de l'hérédité est atrophié chez Jeanne : sa pathologie, du fait des nombreuses coupes, est minimisée. Par exemple, au chapitre V de la quatrième partie, lorsque sa mère part quelques temps pour rejoindre le docteur Deberle, Zola précise que pour Jeanne « Il y avait au moins huit jours que sa mère était partie »⁷⁵⁴, ce que Mary Neal Sherwood traduit ainsi : « Il y avait bien huit ou dix heures depuis que sa mère était partie »⁷⁵⁵. En traduisant « jours » par « heures », la traductrice évite de transcrire l'exagération des sentiments et sensations de la jeune fille, ce qui enlève beaucoup de complexité à son personnage. Pour comprendre Jeanne, il faut bien savoir qu'elle est atteinte d'une maladie héréditaire, sans quoi la tyrannie qu'elle exerce sur sa mère la rendrait simplement méchante.

⁷⁵¹ UPA, t. II, p. 915.

⁷⁵² ZOLA, « Une page d'amour : première partie », *Le Bien Public*, 15 janv. 1878, p. 2 : le feuilleton indique « bouches ouvertes » entre virgules.

⁷⁵³ *Helene, A Tale of Love and Passion*, op. cit., p. 162.

[...] Jeanne was beginning to be frighened and pale [...].

⁷⁵⁴ UPA, t. II, p. 1033-4.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 279.

It must have been eight or ten hours since her mother left her.

D'une façon générale, bien que Jeanne soit un personnage principal dans l'intrigue d'*Une page d'amour*, sa personnalité est loin d'être travaillée de façon aussi complexe dans la traduction qu'elle a pu l'être dans la version originale, sans doute pour éviter au public américain un certain malaise devant cette jeune fille excessive et dont les comportements sont parfois malsains. Cette approche, dans la version américaine, altère de fait la pathologie de Jeanne, devenue moins handicapante, et dont les causes ne résident que dans l'hérédité. La souffrance de la jeune fille provient ici davantage de ce que lui ont transmis ses ancêtres qu'à l'influence du milieu petit bourgeois dans lequel elle évolue.

En opposition, le personnage de la mère est supposé, quant à lui, être directement placé sous la coupe des milieux : il s'agit d'examiner les passages durant lesquels la passion embrase peu à peu le cœur d'Hélène. Selon Zola, elle doit ces mouvements du cœur au milieu dans lequel elle évolue et à la vie qu'elle a menée jusque là : l'hérédité n'en est a priori pas ou très peu responsable. Le premier sursaut de cette passion intervient dès le premier chapitre, lorsque le lecteur assiste à la première crise de Jeanne, sauvée par le Docteur Deberle. Dans ce passage, la volonté de simplification en lien avec la préservation de la morale nuit fortement à la naissance des désirs charnels de la jeune mère, puisque de nombreux extraits sont coupés, tels que « Le médecin avait boutonné son veston pour cacher son cou nu. Hélène était restée dans le châle qui lui couvrait les épaules. Mais Jeanne, en se débattant, tira un coin du châle, déboutonna le haut du veston. Ils ne s'en aperçurent point. Ni l'un ni l'autre ne se voyait »⁷⁵⁶.

Du fait de la volonté de la traductrice de conserver une certaine morale, il lui est difficile de préserver la sensualité qui se dégage du passage. La possibilité de percevoir l'hérédité dans la passion naissante en est donc considérablement réduite. Comme cela a déjà été vu notamment chez Salvan dans *Zola aux États-Unis*, la traduction vise à rendre la femme coupable. Ainsi, chez Mary Neal Sherwood, Hélène n'a plus sa majesté, et l'accent est mis sur son oubli des bienséances plutôt que sur sa volonté de sauver sa fille. Ainsi, chez Zola, nous pouvons lire : « Mais ce qui étonnait le docteur, c'était la nudité superbe de cette mère »⁷⁵⁷. Le narrateur démontre ainsi l'intérêt du médecin pour le corps de la mère de sa patiente, ce qui le rend coupable d'idées déplacées face à une jeune femme qui ne cherche qu'à protéger son enfant. Il est le premier des deux à désirer l'autre, il porte ainsi une part plus importante dans la responsabilité de la liaison. Chez Mary Neal Sherwood, cette phrase est traduite par « Mais ce qui étonna le plus le docteur, c'est toute l'indifférence qu'Hélène montra par rapport à l'état de ses habits »⁷⁵⁸. Ici, c'est le médecin qui juge le

⁷⁵⁶ UPA, t. II, p. 805.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 810.

⁷⁵⁸ *Helene, A Tale of Love and Passion*, op. cit., p. 33.

But that which most astonished the doctor was the entire indifference Helene showed to the condition of her costume.

comportement d'Hélène inapproprié : la traductrice fait comprendre implicitement que c'est bien elle qui a provoqué le désir du médecin, qui, au départ, la juge mal. Ce court passage permet néanmoins de ressentir qu'Hélène est poussée à la faute par les circonstances, car il n'existe pas dans la version américaine de référence à l'hérédité. Mary Neal Sherwood relate la façon dont les habits de la jeune femme ont glissé involontairement sur elle : « Le châle avait glissé de ses épaules »⁷⁵⁹ ainsi que sa volonté de sauver son enfant : « Il était facile de voir qu'elle s'était totalement oubliée dans son anxiété et dans les soins qu'elle prodiguait à son enfant »⁷⁶⁰. Chez Zola, les circonstances poussent le couple à agir contre la morale ; alors que chez Mary Neal Sherwood, c'est la femme seule qui pêche. Dans les deux cas, c'est la situation qui a un rôle prépondérant, indépendamment de l'hérédité.

L'analyse de l'influence des milieux sur ce personnage se poursuit dans l'étude du chapitre 5 de la deuxième partie, dont la traduction se situe au chapitre 10 chez Mary Neal Sherwood. C'est l'instant où le déterminisme a agi, la première faute est commise : Henri Deberle s'est déclaré. Ici, il est possible d'analyser l'influence du milieu social et culturel d'Hélène, sans simplement se focaliser sur la maladie de sa fille, qui a provoqué la rencontre du couple.

Après que le médecin s'est déclaré, la jeune femme réagit ainsi : « une volonté de s'anéantir la prenait, de ne plus voir, d'être seule au fond des ténèbres »⁷⁶¹. Cette phrase, chez Zola, évoque l'étourdissement global du milieu petit bourgeois dans lequel *Une page d'amour* se déroule. Juliette, sa voisine, ne cesse de s'occuper à diverses activités, ne supportant visiblement pas l'oisiveté, pourtant habituelle dans la vie d'une femme riche. Elle invite souvent Hélène à de grandes réceptions, qui les étourdissent. Ainsi, le besoin de « s'anéantir » est-il à mettre en rapport avec le milieu social dans lequel vit la jeune femme, contexte de fêtes et de processions religieuses, mais aussi de longs moments de solitude, l'ensemble ayant des conséquences nerveuses. C'est une idée qui sera corroborée dans la suite du roman, lorsqu'elle réfléchit ainsi : « Elle comprenait que tout l'avait amollie et préparée pour la passion, son veuvage, sa liberté absolue, sa solitude »⁷⁶².

Aussi la traduction de ces deux phrases a-t-elle un poids important dans la transmission de l'influence des milieux. Dans le premier cas, Mary Neal Sherwood écrit « Un désir fou de tout finir l'envahit violemment- un désir de ne plus être vue, de se reposer, d'être en paix »⁷⁶³, passage qu'on pourrait traduire littéralement par « un désir fou de tout finir prit violemment possession d'elle - un

⁷⁵⁹ *Ibid.*, pp. 29-30.

The shawl had slipped down from her shoulders.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 33.

It was easy to see that she had totally forgotten herself in her care and anxiety for her child.

⁷⁶¹ *UPA*, t. II, p. 903.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 907.

⁷⁶³ ZOLA Émile, *Helene, A Tale of Love and Passion*, op. cit., p.152.

A mad desire to end everything took violent possession of her - a desire to be no more seen, to rest, to be at peace.

désir de ne plus être vue, de se reposer, d'être en paix ». Chez Zola, le besoin d' « anéantissement » est assimilé à de la mollesse : il ne s'agit pas de « violence » ou de désir « fou ». Cette traduction laisse à penser qu'Hélène a eu une réaction vive à l'approche d'Henri, alors que c'est tout le contraire. En outre, la volonté d'être seule n'est pas traduite. Pourtant, ce désir est bien ce qui caractérise le milieu dans lequel se trouve la jeune femme : elle veut être seule car c'est ainsi que, dans le chapitre qui vient, elle pourra goûter le bonheur d'être aimée. C'est également de par ces rêveries à sa fenêtre qu'elle se prépare à ressentir la passion. Par conséquent, la traduction ne reflète pas la langueur soudaine d'Hélène, et ne contribue donc pas à l'analyse de sa passion en tant que conséquence de son nouveau milieu social comme des habitudes qui sont les siennes. Cependant, la deuxième citation offre une traduction plus proche de la réalité : « Elle réalisait à présent que le prêtre avait dit vrai en affirmant que ses deux ans de solitude avait adouci sa nature et affaibli ses pouvoirs de résistance »⁷⁶⁴. Comparativement aux mots de Zola, Mary Neal Sherwood a ajouté le rôle de l'Église dans la soudaine prise de conscience du personnage. Ceci lui permet d'occulter l'opacité du personnage de l'abbé Jouve, qui est bien loin de n'être que bienveillance pendant le roman. Néanmoins, en ce qui concerne l'influence du milieu et des circonstances qui entourent Hélène, la traduction reste fidèle à la notion de solitude, tandis que celles de la liberté et du veuvage sont passées sous silence. L'idée demeure, mais perd de sa substance. En outre, la jeune femme n'est plus mise en valeur par son auto-analyse : c'est l'abbé qui l'a aidée à se comprendre elle-même. Par ailleurs, le milieu social dans lequel vit Hélène n'a pas les mêmes effets que chez Zola : pour Mary Neal Sherwood, il affaiblit les pouvoirs de résistance de la jeune femme et adoucit sa nature, alors qu'il s'agit bien dans la version originale d'un amollissement dont la fonction est de « préparer » à la passion. Par conséquent, bien que l'idée de l'influence du milieu soit respectée, elle est loin d'être aussi complexe et d'apporter les mêmes impressions que dans la version originale.

Ainsi, la traductrice respecte en partie la ligne directrice établie dans les *Rougon-Macquart* : elle analyse le poids de l'hérédité chez Jeanne ainsi que l'influence des milieux sur Hélène, bien que les deux éléments ne soient pas traités d'une façon aussi complexe que dans la version originale. Son mode de traduction est donc en partie fondé sur sa lecture de l'arbre généalogique présent dans le roman.

Celui-ci comporte également une note instructive, dans laquelle Zola insiste sur « le rôle naturel et social de chaque membre »⁷⁶⁵, mais aussi sa volonté de décrire les différentes pathologies

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 155.

She now realized the truth of the priest's words that her two years of solitude had softened her nature and weakened her powers of resistance.

⁷⁶⁵ *UPA*, t. II, p. 800.

qu'il souhaite étudier grâce à la lecture d'ouvrages scientifiques : « Sans indiquer ici tous les livres de physiologie que j'ai consultés, je citerai seulement l'ouvrage du docteur Lucas : *L'Hérédité naturelle*, où les curieux pourront aller chercher des explications sur le système physiologique qui m'a servi à établir l'arbre généalogique des *Rougon-Macquart* »⁷⁶⁶. Il évoque également la « conclusion scientifique de tout l'ouvrage »⁷⁶⁷, qui sera portée par le docteur Pascal, ainsi que « les mots techniques » auxquels les commentaires enlèveront « ce qu'ils ont de barbare »⁷⁶⁸. Par conséquent, il est permis de penser que Mary Neal Sherwood, forte de ces diverses connaissances, s'est particulièrement appliquée lors de la traduction des passages scientifiques.

- La démarche scientifique de Zola

Dans *Une page d'amour*, la névrose de Jeanne donne à l'auteur l'opportunité à plusieurs reprises des crises nerveuses. Elles rythment l'ouvrage en prenant place au début du roman, au milieu, et à la fin. Ces passages, par leur rédaction très détaillée, peuvent heurter une partie du lectorat.

La première crise se situe au premier chapitre, dont une partie conséquente est passée sous silence. En raison de la rencontre entre le docteur Deberle et Hélène, cette crise nerveuse est largement altérée dans la version américaine.

La crise est décrite avec minutie par Zola :

Tous deux suffirent à peine à la maintenir. Elle avait de violentes contractions, soulevée sur les talons et sur la nuque, comme pliée en deux. Puis, elle retombait, elle s'agitait dans un balancement qui la jetait aux deux bords du lit. Ses poings étaient serrés, le pouce fléchi vers la paume ; par moments, elle les ouvrait, et, les doigts écartés, elle cherchait à saisir les objets dans le vide pour les tordre. Elle rencontra le châle de sa mère, elle s'y cramponna. Mais, ce qui surtout torturait celle-ci, c'était, comme elle le disait, de ne plus reconnaître sa fille. Son pauvre ange, au visage si doux, avait les traits renversés, les yeux perdus dans leurs orbites, montrant leur nacre bleuâtre.⁷⁶⁹

Ce passage est travaillé dans le détail de la crise ; Zola n'hésite pas à mentionner le moindre mouvement erratique de la petite fille, le « pouce fléchi vers la paume », le fait qu'elle se cramponne au châle, mais aussi les détails qui pourraient choquer par leur crudité, comme celui des « yeux perdus dans leurs orbites, montrant leur nacre bleuâtre ». Mary Neal Sherwood a condensé le passage, fidèle à sa volonté de simplification. Ce faisant, elle a opéré certains choix intéressants pour l'analyse : « Les deux la tenaient difficilement. Elle retomba finalement sur le lit, traînant avec

⁷⁶⁶ *Ibid.*

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 800-1.

⁷⁶⁸ *Ibid.*

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 806.

elle le châle de sa mère. La pauvre femme était angoissée, car, comme elle le disait, elle n'aurait jamais reconnu son enfant : son visage tendre est doux était transformé »⁷⁷⁰. La traductrice aurait en effet pu choisir, ayant lu la note de Zola, de traduire les détails de la crise, les différents gestes de Jeanne, et particulièrement ses « yeux perdus dans leurs orbites ». Elle n'a pas fait ce choix, préférant manifestement accentuer les relations entre les personnages en décomposant les diverses interactions. Les phrases sont plus courtes, les faits moins détaillés : il ne s'agit absolument plus d'une description scientifique.

Les autres passages dans lesquels Jeanne est malade sont écrits de la même façon. Ainsi, la description scientifique n'est pas respectée, et le vœu de l'auteur français de rapprocher les lettres des sciences se trouve réduit à néant par la traduction.

Par conséquent, parmi les thèmes chers au modèle zolien, Mary Neal Sherwood tente de conserver l'influence de l'hérédité et des milieux, sans reproduire la démarche scientifique, technique indispensable à l'écriture des *Rougon-Macquart*. L'ensemble des éléments du mode opératoire de traduction, à savoir la volonté de simplification, mais aussi de préserver la morale, ont des répercussions évidentes sur la transposition du style zolien. Le simple traitement de l'idée d'influence des milieux et de l'hérédité se révèle insuffisant pour développer une écriture qui reflète celle de Zola. Celle-ci, outre les grandes thématiques chères à la plume de l'écrivain, ne se passe pas de la forme qui lui sied : il s'agit non seulement d'aborder les plus grandes idées zoliennes mais aussi de les développer avec un style d'écriture le plus proche possible du sien.

Berman estime que ce sont donc les zones où Mary Neal Sherwood a écrit français en étranger qui sont intéressantes.

2 La ligne directrice stylistique de Mary Neal Sherwood

Cette démarche passe par l'étude de certains passages choisis, qui permettront de mettre en évidence, en plus du mode opératoire de traduction thématique, le fil conducteur stylistique de Mary Neal Sherwood, celui à partir duquel des auteurs américains non francophones en devenir comme Crane ou Dreiser puisent une inspiration. Berman explique ici comment penser ces analyses de traduction : « Inutile de chercher ici l'exhaustivité : la lecture s'attache à repérer tel type de forme phrastique, tel type signifiant d'enchaînement prépositionnels, tels types d'emplois de l'adjectif, de l'adverbe, du temps des verbes, des prépositions, etc. »⁷⁷¹. Il s'agira donc, après avoir étudié la

⁷⁷⁰ ZOLA Émile *Helene, A Tale of Love and Passion*, op. cit., p. 28.

The two with difficulty held her. She finally fell back on the bed, dragging with her her mother's shawl. The poor woman was agonized, for, as she said, she never would have recognized her child : the sweet, gentle face was transformed.

⁷⁷¹ BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, p. 67.

posture de traducteur et le mode de traduction, d'analyser l'horizon traductif.

Les passages choisis seront au maximum exempts de la volonté de préserver la morale ou de simplifier, leur sélection se fera en fonction de leur importance selon Mary Neal Sherwood. Les quelques paragraphes qui forment l'incipit ont globalement fait l'objet d'une traduction complète et analysable. Le passage est, de fait, essentiel au texte : il s'agit de capter l'attention du lecteur, ainsi que de poser une atmosphère, pour Zola comme pour Mary Neal Sherwood. Au vu des enjeux commerciaux de la publication du tout premier roman du naturaliste ainsi que du ton donné, l'entrée en matière constitue un point crucial pour cette version américaine.

Une page d'amour s'ouvre sur le décor de l'intimité d'une chambre, celle d'Hélène. C'est la nuit, le calme règne, tandis que le corps de la jeune femme endormie est soigneusement décrit, dans un style qui fait ressortir toute sa sensualité. Puis, tout à coup, cette paix est rompue par les halètements de Jeanne, qui réveillent instantanément la mère.

Le passage étudié s'arrêtera juste avant qu'Hélène n'intervienne verbalement par un « Jeanne !... »⁷⁷² : c'est en effet le signe d'un élément déclencheur et donc de la fin de l'incipit.

Le passage est représentatif du roman entier : il s'agit d'une femme dont la sensualité endormie ne cherche qu'à se réveiller, à aimer avec passion, ce que sa fille malade lui refuse, opposant sans arrêt ses crises nerveuses aux désirs de sa mère. Mary Neal Sherwood a ainsi eu la tâche de transposer toute une atmosphère, celle du roman entier, dans ces quelques lignes. Il s'agit, dans le tout premier paragraphe puis dans ceux qui suivent, d'établir les points essentiels du style zolien à maintenir dans la traduction, tant au niveau thématique que stylistique. L'étude prendra un caractère linéaire qui permet la mise en lumière tant des effets maintenus et manqués que de ceux dont l'interprétation a donné lieu à quelques modifications, plus ou moins réussies. Le tout premier paragraphe, qui imprime chez le lecteur une atmosphère paisible, sera étudié séparément des suivants, dans lesquels l'angoisse se fait oppressante et la tension monte petit à petit. Ces deux ensembles forment un contraste surprenant, de nature à susciter l'adhésion du lecteur.

Chez Zola, le premier paragraphe décrit l'intimité de la chambre d'Hélène :

La vieilleuse, dans un cornet bleuâtre, brûlait sur la cheminée, derrière un livre, dont l'ombre noyait toute une moitié de la chambre. C'était une calme lueur qui coupait le guéridon et la chaise longue, baignait les gros plis des rideaux de velours, azurait la glace de l'armoire de palissandre, placée entre les deux fenêtres. L'harmonie bourgeoise de la pièce, ce bleu de tentures, des meubles et du tapis, prenait⁷⁷³ à cette heure nocturne une douceur vague de nuée. Et, en face des fenêtres, du côté de l'ombre, le lit, également tendu de velours, faisait une masse

⁷⁷² UPA, t. II, p. 802.

⁷⁷³ ZOLA, « Une page d'amour : première partie », *Le Bien Public*, 11 déc. 1877, p. 2 : le feuilletton indique « à cette heure nocturne » entre virgules.

noire, éclairée seulement de la pâleur des draps. Hélène, les mains croisées, dans sa tranquille attitude de mère et de veuve, avait un léger souffle.⁷⁷⁴

Ce premier paragraphe insuffle une atmosphère intime et douce, dont le rythme est marqué par le souffle d'Hélène. Il évoque ainsi un cornet « bleuâtre », une calme lueur qui « baignait les gros plis » et « azurait la glace », avant de décrire le « bleu » des tentures qui prend une « douceur vague de nuée ». Deux lignes plus loin, Hélène se trouve dans son attitude de « mère », se rapprochant tant au niveau du sens que du son de la mer, puisqu'elle a un « léger souffle » comme une brise, avant la tempête qui se prépare. Cet orage est également préparé par des phrases longues rythmées par des virgules, telles les vagues qui vont et qui viennent. Le paragraphe comporte cinq phrases, dont les trois premières sont coupées par trois virgules, tandis que la quatrième et la cinquième en contiennent quatre, dans une légère accélération du rythme. Ceci donne l'impression d'un écoulement continu du texte, qui égrène les mots comme la vie d'Hélène passe, doucement, sans qu'un événement ne la perturbe. Les virgules sont également les respirations, le « léger souffle » de la jeune femme. Cette impression est confirmée par de nombreuses allitérations en [l] et en [n], qui rappellent les sons du mot « Hélène », et renforcent la liquidité du passage :

La vieilleuse, dans un cornet bleuâtre, brûlait sur la cheminée, derrière un livre, dont l'ombre noyait toute une moitié de la chambre. C'était une calme lueur qui coupait le guéridon et la chaise longue, baignait les gros plis des rideaux de velours, azurait la glace de l'armoire de palissandre, placée entre les deux fenêtres. L'harmonie bourgeoise de la pièce, ce bleu de tentures, des meubles et du tapis, prenait à cette heure nocturne une douceur vague de nuée. Et, en face des fenêtres, du côté de l'ombre, le lit, également tendu de velours, faisait une masse noire, éclairée seulement de la pâleur des draps. Hélène, les mains croisées, dans sa tranquille attitude de mère et de veuve, avait un léger souffle.⁷⁷⁵

Par ailleurs, l'auteur s'applique à décrire la chambre de façon méthodique et précise. C'est pourquoi de nombreuses indications spatiales jalonnent le texte : « dans », « sur », « derrière », « entre », « en face ». Les phrases sont construites en parataxe, deux propositions relatives seulement sont identifiables « dont l'ombre noyait toute une moitié de la chambre » et « qui coupait le guéridon et la chaise longue [...] ». De cette façon, la plupart des éléments sont mis sur le même plan, dans un mode qui se veut objectif. Hormis les indicateurs spatiaux, les phrases ne sont pas connectées par des adverbes ou conjonctions. La quatrième seulement commence par la conjonction de coordination « et », qui n'est répétée que quatre fois dans le texte. L'aporie de connecteurs participe au sentiment diffus d'une régularité dans le temps qui passe, d'un calme avant la tempête.

Ainsi, dans ce passage, l'auteur fait naître un sentiment de calme diffus et lent, tout en assurant une description scientifique de la pièce. Ces éléments contribuent à former l'atmosphère

⁷⁷⁴ UPA, t. II, p. 801.

⁷⁷⁵ *Ibid.*

créée par Zola dans *Une page d'amour*, qui conditionne tout le roman. Il s'agit à présent d'analyser la transposition de ces éléments stylistiques dans la traduction de Mary Neal Sherwood :

La veilleuse brûlait au coin de la cheminée, posée derrière un livre ouvert, dont l'ombre jetait la moitié de la pièce dans l'obscurité. Dans l'autre moitié, la lumière, très douce, tombait sur une petite table et un guéridon ; cette lueur donnait une teinte bleuâtre aux miroirs des portes d'une vieille penderie en acajou, qui se trouvait entre les deux fenêtres, absorbé par les plis lourds des rideaux de velours.

Le confort banal de la pièce, le bleu des tentures des meubles et des tapis baignant dans cette douce lumière et ce silence de minuit, étaient transformés et s'élevaient en une harmonie et une douceur sombres.

En face des fenêtres, à l'ombre, se trouvait le lit, tendu lui aussi par de lourds rideaux de velours, il formait une immense masse noire éclairée seulement par la blancheur des draps et du couvre-lit. Hélène, les mains jointes sur la poitrine, était prostrée dans son calme sommeil de veuve et de mère.⁷⁷⁶

Il est assez surprenant de constater qu'un paragraphe chez Zola en produit trois chez Mary Neal Sherwood. Ce mode opératoire est récurrent tout au long du roman, que ce soit pour en augmenter ou en diminuer le nombre, la traductrice respecte rarement la mise en page de Zola. Est-ce dans le but de produire une régularité avec des paragraphes de longueurs à peu près semblables, est-ce en rapport avec la volonté de simplification ? Dans ce cas précis, la traductrice a choisi de séparer typographiquement le passage dans lequel Zola décrit les détails de la chambre de celui où il en donne l'atmosphère, tout en ménageant un paragraphe entier à l'arrivée d'Hélène. Il semblerait donc ce découpage soit issu de la volonté de simplification de Mary Neal Sherwood : le lecteur américain est aidé pour se repérer dans la description, car il faut lui donner envie de lire la suite. Ici, ce mode opératoire nuit à l'atmosphère du paragraphe : dans la version originale, il s'agissait d'un calme qui apportait un flux continu d'informations au lecteur, tandis que dans *Helene, A Tale of Love and Passion*, l'arrivée de la description est saccadée par le rythme rapide des paragraphes. Le mouvement de la mer est cependant quelque peu reproduit dans l'étude des phrases : elles sont bien au nombre de cinq et formées d'entités rythmiques courtes ou moyennes, comme chez Zola. Si le nombre de pauses n'est pas tout à fait le même, la volonté de les conserver est rendue perceptible

⁷⁷⁶ *Helene, A Tale of Love and Passion*, op. cit., p. 21-2.

The night-lamp burned upon the corner of the mantel-shelf, sheltered behind an open book, the shadow of which threw half the room into obscurity. In the other half the light, which was very soft, fell upon a small table and a lounge ; imparted a bluish tinge to the mirrors in the doors of an old mahogany wardrobe, standing between the two windows, and was absorbed by the heavy folds of the velvet curtains.

The commonplace comfort of the room, the blue of the furniture hangings and carpet bathed in this mellow light and midnight silence, were transformed and elevated into dusky harmony and sweetness.

Opposite the windows, in the shadow, stood the bed, hung also with heavy velvet curtains, the huge black mass relieved only by the whiteness of the sheets and coverlid. Hélène, with her hands folded upon her breast, was buried in the calm sleep of a widow and a mother.

par l'ajout de la virgule au « and » qui aurait suffi à marquer l'enchaînement syntaxique : « [...] standing between the two windows, and was absorbed [...] ». Le rythme de la mer est ainsi conservé. En ce qui concerne l'homonymie entre « la mère » et « la mer », qui n'existe pas en anglais, Mary Neal Sherwood n'a pas pu en proposer d'équivalence. Elle a cependant conservé quelques mots de l'isotopie maritime : « bluish », « blue », « absorbed » et « bathed ». Le champ sémantique est un peu moins fourni que chez Zola, qui intégrait cinq occurrences. Il va de soi qu'il peut être complexe de traduire des expressions comme « azurait la glace » ou « douceur vague de nuée ».

Pourtant, Mary Neal Sherwood a fait preuve de finesse pour sa traduction. En effet, elle a inclus le mot « absorbed » qui n'était pas présent dans sa version française « absorber », et ce dans un contexte complexe. En effet, la deuxième phrase pose des problèmes quant à sa traduction : « C'était une calme lueur qui coupait le guéridon et la chaise longue, baignait les gros plis des rideaux de velours, azurait la glace de l'armoire de palissandre, placée entre les deux fenêtres ». Les diverses images et métaphores françaises ne peuvent pas être transposées mot à mot en anglais. En effet, lorsque Zola évoque la « calme lueur » qui « coupait » la chambre, c'est bien qu'une lumière faible n'éclaire qu'une partie de la pièce. Mary Neal Sherwood a ainsi conservé l'organisation spatiale en commençant par indiquer que la lumière était dans l'autre partie de la chambre, en opposition à l'obscurité qu'elle vient de décrire. L'expression « In the other half the light » permet de conserver un style épuré : la virgule est repoussée après « light », ce qui donne l'impression diffuse d'avancer régulièrement et avec douceur dans l'intimité de la chambre. En outre, cette phrase comporte deux mots qui se rapportent au champ lexical maritime : « baignait » et « azurait ». Si la traductrice n'a pas de problème pour transposer « baignait » en « bathed », « azurait » n'a pas d'équivalent en tant que verbe en anglais. C'est ainsi qu'elle choisit, plutôt que de traduire mot à mot la place de l'armoire entre les deux rideaux, de proposer l'image de l'absorption de celle-ci par ceux-là, permettant à la métaphore filée de poursuivre son chemin. Jusqu'ici, le style fluide de Zola est respecté. Les jeux de sons étant particulièrement complexes à transposer dans une langue étrangère, il s'agit à présent d'étudier les allitérations proposées par Mary Neal Sherwood, et par conséquent les occurrences des sons [l] et [n]⁷⁷⁷.

⁷⁷⁷ *Helene, A Tale of Love and Passion*, op. cit., p. 21-2.

The night-lamp burned upon the corner of the mantel-shelf, sheltered behind an open book, the shadow of which threw half the room into obscurity. In the other half the light, which was very soft, fell upon a small table and a lounge ; imparted a bluish tinge to the mirrors in the doors of an old mahogany wardrobe, standing between the two windows, and was absorbed by the heavy folds of the velvet curtains.

The commonplace comfort of the room, the blue of the furniture hangings and carpet bathed in this mellow light and midnight silence, were transformed and elevated into dusky harmony and sweetness.

Opposite the windows, in the shadow, stood the bed, hung also with heavy velvet curtains, the huge black mass relieved only by the whiteness of the sheets and coverlid. Helene, with her

Ainsi, les jeux de sonorités permettant de simuler l'écoulement de l'eau figurent bien dans la traduction. La traductrice a ainsi su combiner les effets musicaux et sémantiques dans ce premier paragraphe, ce qui est en quelque sorte une performance. Dans ce passage, elle évite de tomber dans l'écueil décrit par Shleiermacher : « Mais s'il se trouve que le traducteur est musicien ou expert en métrique, il réduira l'élément logique pour ne saisir que l'élément musical ; »⁷⁷⁸.

La transposition de « palissandre » en « mahogany » qui signifie « acajou », plutôt qu'en « rosewood », le mot anglais pour dire « palissandre », est probablement due à la volonté de conserver ces jeux de sonorités. Le mot « rosewood » comporte par ailleurs le mot « rose », adjectif de couleur qui aurait pu nuire à l'atmosphère bleue et blanche du texte. Par conséquent, malgré l'omission de l'agencement typographique, Mary Neal Sherwood a transposé le style zolien d'une façon assez fidèle, en reproduisant l'atmosphère calme et en simulant la progression lente et régulière de la vie.

Dans le domaine de la description scientifique, la traductrice utilise de nombreux groupes nominaux, à l'image du texte original. L'usage des indicateurs spatiaux est très développé : « upon », « behind », « into », « in the other half », « to », « between », « into » et « opposite ». Ceux-ci sont même plus nombreux qu'en français, conformément au désir d'explicitation de la traductrice. Le style de la parataxe est globalement respecté avec l'usage de seulement deux pronoms relatifs, comme dans la version originale. Cependant, elle utilise par huit fois le mot « and », équivalent anglais de « et », qui n'a été écrit que quatre fois chez Zola. Ce mot nuit quelque peu à la simulation de la respiration d'Hélène, il aurait sans doute été plus pertinent de remplacer quelques uns de ces « and » par des virgules ou points-virgules.

La traduction de ce premier paragraphe respecte donc l'original de façon assez globale, quelques effets de style étant remplacés par d'autres, d'une façon plutôt naturelle.

Il s'agit à présent d'examiner la suite de cet incipit, dans lequel la tension s'accroît petit à petit, jusqu'à arriver à la crise de Jeanne :

Au milieu du silence, la pendule sonna une heure. Les bruits du quartier étaient morts. Sur ces hauteurs du Trocadéro, Paris envoyait seul son lointain ronflement. Le petit souffle d'Hélène était si doux, qu'il ne soulevait pas la ligne chaste de sa gorge. Elle sommeillait d'un beau sommeil, paisible et fort, avec son profil correct et ses cheveux châtain puissamment noués, la tête penchée, comme si elle se fût assoupie en écoutant. Au fond de la pièce, la porte d'un cabinet grande ouverte trouait le mur d'un carré de ténèbres.

Mais pas un bruit ne montait. La demie sonna. Le balancier avait un battement affaibli, dans cette force du sommeil qui anéantissait⁷⁷⁹ la chambre entière. La veilleuse dormait, les meubles

hands folded upon her breast, was buried in the calm sleep of a widow and a mother.

⁷⁷⁸ SHLEIERMACHER Friedrich, *Des différentes méthodes du traduire*, traduit de l'allemand par Antoine Berman, in SHLEIERMACHER Friedrich, ERNST Daniel, *Des différentes méthodes du traduire et autre texte*, op. cit., p. 61-3.

⁷⁷⁹ ZOLA, « Une page d'amour : première partie », *Le Bien Public*, 11 déc. 1877, p. 2 : le feuilleton indique

dormaient ; sur le guéridon, près d'une lampe éteinte, un ouvrage de femme dormait. Hélène, endormie, gardait son air grave et bon.

Quand deux heures sonnèrent, cette paix fut troublée, un soupir sortit des ténèbres du cabinet. Puis, il y eut un froissement de linge, et le silence recommença. Maintenant, une haleine oppressée s'entendait. Hélène n'avait pas bougé. Mais, brusquement, elle se souleva. Un balbutiement confus d'enfant qui souffre venait de la réveiller. Elle portait les mains à ses tempes, encore ensommeillée, lorsqu'un cri sourd la fit sauter sur le tapis.⁷⁸⁰

Dans ce passage, se distinguent trois paragraphes, dont chacun décrit une demi-heure. Le premier indique qu'il est « une heure », puis le début du second marque l'arrivée de la « demie », et enfin le dernier indique que « deux heures sonnèrent ». La métaphore maritime n'est pas filée au-delà de ce paragraphe, mais elle se prolonge dans la simulation de la respiration, faisant résonner un son avant de le faire suivre d'un silence, tout en accentuant le côté auditif de la situation : le lecteur se retrouve, comme Hélène, à épier le moindre bruit, dans une atmosphère qui se fait petit à petit oppressante. Dès la première phrase, le paradoxe entre le silence et le bruit est identifiable : « silence » « sonna ». Ensuite, on nous indique des « bruits morts », il s'agit donc d'un silence tout à fait angoissant puisque qualifié de « mort(s) » et décrit par son antonyme « bruit », comme pour souligner le contraste. Les sons sont pourtant si faibles qu'il faut presque tendre l'oreille pour les entendre : il s'agit d'un « ronflement », d'un souffle très « doux ». Le lecteur est ainsi aux aguets, il écoute, comme s'il attendait qu'enfin un cri surgisse. C'est ainsi que le narrateur crée le sentiment d'attente aussi bien que l'effet d'annonce : celui de la future crise qui envahira la maison de hurlements, mais aussi celui du futur décès de Jeanne, lorsque le silence est synonyme de mort.

L'un des personnages les plus importants d'*Une page d'amour* fait alors une entrée sonore : « Paris envoyait seul **son lointain ronflement.** », comme une menace légère sur la paix qui règne là. L'élévation de la ville à la qualité de personnage est perceptible grâce à ce terme bien choisi de « ronflement », entre la machine qui fonctionne et l'être humain endormi. Le narrateur crée ainsi une ambiguïté propre à suggérer l'angoisse. Ce son omniprésent trouve son écho dans le « petit souffle » d'Hélène. Il est précisé que ces mouvements respiratoires ne « soulèvent pas la ligne chaste de sa gorge » : le silence et le sommeil se meuvent en une douce volupté, et permettent ainsi d'introduire la sensualité du personnage principal, dont il sera question dans l'ensemble du texte. En outre, employé à quelques lignes du mot « morts » et dans le contexte du sommeil, il permet d'accentuer la tension entre éros et thanatos, tension qui donne une grande partie de sa dynamique au roman. Après n'avoir composé que de très courtes phrases, Zola en écrit une très longue rythmée par de nombreuses virgules, dans laquelle il utilise six adjectifs pour qualifier Hélène et surtout le fait qu'elle dorme, en utilisant un polyptote : « **sommeillait d'un beau sommeil** ».

Le narrateur précise de nouveau à la phrase qui suit qu'Hélène s'est assoupie « en

anéantissait peu à peu.

⁷⁸⁰ UPA, t. II, pp. 801-2.

écoutant ». Ce verbe, au gérondif, est transitif direct et attend donc avec angoisse son complément d'objet direct ; de quoi parle-t-on ? Quel est le son qu'Hélène a écouté tout en s'endormant ? Cette phrase non finie, comme amputée de son complément d'objet, évoque en creux le bruit d'un souffle coupé, événement sur le point d'arriver en ce qui concerne Jeanne. Le sommeil, accentué par le profond silence, oppresse le lecteur, prend possession des phrases, ce qui rend l'atmosphère de plus en plus angoissante.

Le narrateur désigne ensuite un « carré de ténèbres » au fond de la pièce, engendrant un espace de néant supplémentaire et par conséquent un sentiment de suspense chez le lecteur : que se cache-t-il dans cet endroit sombre ? Parmi cet univers oppressant, dans lequel le lecteur commence à être aux aguets, il existe une autre pièce, dans laquelle il n'est pas invité, se heurtant au « carré de ténèbres », recélant le mystère d'un possible deuxième personnage. L'ensemble des références à l'absence, qu'elle soit de bruit, d'éveil ou de lumière, permet de créer un manque et l'envie de poursuivre la lecture : voici un point où Mary Neal Sherwood devrait pouvoir retrouver Zola.

Le narrateur indique au paragraphe suivant que « pas un bruit ne montait », créant l'attente, le questionnement chez le lecteur : quel bruit attend-on ? Le « balancier », qui symbolise ici la régularité du souffle, a un « battement affaibli », ce qui fait craindre le pire dans les lignes à venir. Ce danger est notamment dans la « force du sommeil », si puissante qu'elle « anéantissait la chambre entière ». Ainsi, ce repos est si fort qu'il fait dormir chaque personne comme chaque objet de la chambre, dans sa toute puissance, créant ainsi un nouveau polyptote : « La vieilleuse **dormait**, les meubles **dormaient** ; sur le guéridon, près d'une lampe éteinte, un ouvrage de femme **dormait** ». Le fait que cette figure de style démarre comme une anaphore tout en terminant la phrase démontre encore ici la toute puissance de ce sommeil, dans lequel tout est contenu, comme absorbé. Jusqu'ici, l'ensemble du passage décrit une période : les indicateurs restent spatiaux, peu de mots de liaisons viennent troubler la parataxe, c'est une pause.

C'est au paragraphe suivant que le temps de la narration reprend son cours, et que l'écriture passe de la pause à la scène : le bruit va petit à petit prendre le pas sur le silence alors que « deux heures » sonnent. Un « soupir » sort alors des ténèbres : le son est lié à un être humain, un personnage dont le lecteur n'a pas encore entendu parler et qu'il ne connaît pas. Pour maintenir le suspense encore quelques phrases, Zola utilise une tournure impersonnelle : « il y eut un froissement de linge », de façon à ce que ce bruit ne soit pas directement relié à la petite fille. Le lecteur se doit de croiser les différents indices donnés par le texte, il commence ainsi à pressentir l'arrivée d'un personnage, toujours dans une certaine angoisse : celui-ci souffre-t-il ? Pourquoi ce soupir, pourquoi ce froissement de linge ? Zola ménage sa réponse : le silence recommence, prolongeant un peu plus longtemps l'attente. L'usage des adverbes temporels, jouant également le rôle de mots de liaison, s'accélère alors : « quand », « puis », « maintenant », « brusquement »

permettent de créer une gradation. Hélène ne bouge pas, dernière immobilité avant la crise qui l'attend. C'est alors que « l'enfant qui souffre » fait son entrée, poussant un « cri sourd » développant ainsi un jeu de sonorité entre « souffre » et « sourd », et déclenchant ainsi le début de l'histoire.

Ainsi, la régularité des alternances entre silences et bruits inhérentes aux deux premiers paragraphes prépare la crise nerveuse de Jeanne, tout comme la vie réglée d'Hélène l'a préparée à la passion.

Au niveau grammatical, Zola poursuit le passage en utilisant le même style qu'au tout premier paragraphe : il utilise de nombreuses parataxes et phrases simples. Quelques constructions en hypotaxe parsèment le texte : la première se trouve au premier paragraphe, à la quatrième phrase, dans laquelle l'auteur utilise une proposition subordonnée : « qu'il ne soulevait pas la ligne chaste de sa gorge ». Puis, à la phrase suivante, une subordonnée de comparaison est identifiable : « comme si elle se fût assoupie en écoutant ». Ensuite, le deuxième paragraphe contient une relative : « qui anéantissait la chambre entière », tandis que le dernier comporte une subordonnée de temps « quand deux heures sonnèrent », une relative « qui souffre » et une deuxième temporelle : « lorsqu'un cri sourd la fit sursauter sur le tapis ». Cette structure de phrase permet de rendre la littérarité de la description de Zola dans les premiers paragraphes, simulant cette « ligne chaste » qui ne remue pas, stabilisée par les détails dont elle est l'objet. Puis, les constructions en hypotaxe permettent une accélération temporelle correspondant à l'acmé qui va avoir lieu, à l'événement déclenché par ce balancier qui rythme le temps puis se détraque petit à petit.

Ainsi, dans l'ensemble, ce passage a pour but de créer un sentiment d'attente chez le lecteur, appuyé par le poids du néant, dans lequel le mystère prend place. L'ensemble des actants du discours littéraire, qu'ils soient lexicaux ou grammaticaux, tendent vers ce but.

Ces quelques remarques permettent une entrée dans la traduction de Mary Neal Sherwood :

Au milieu du profond silence, l'horloge sonna une heure. Il n'y avait pas un son dans le quartier. À ces hauteurs du Trocadéro ne venait qu'un faible murmure du lointain Paris. La respiration d'Hélène était presque inaudible ; elle dormait profondément - sa tête, avec son profil régulier, et ses cheveux châtain bien noués, était légèrement projetée vers l'avant sur l'oreiller, comme si elle s'était endormie dans une attitude d'écoute. Au fond de la pièce se trouvait une porte ouverte bloquant le mur d'un carré de ténèbres.

Pas un son. La demie sonna. Le balancier lui-même semblait se balancer dans une attitude somnolente, comme s'il était oppressé par l'atmosphère de sommeil de l'appartement. La veilleuse dormait ; les meubles dormaient ; de même que le panier et la broderie sur la table près d'une lampe éteinte.

Quand l'horloge sonna deux heures, cette tranquillité fut perturbée. Un soupir venait des profondeurs de la petite pièce adjacente. Il y eut un bruissement puis un silence, bientôt interrompu par une respiration oppressée, mais Hélène ne bougea pas. Soudain, elle s'éveilla _ une voix enfantine l'avait réveillée. Elle posa sa main sur son front et, tout en enfonçant ses pieds dans ses pantoufles, elle s'empara de la lampe de nuit, s'exclama :⁷⁸¹

⁷⁸¹ Zola Émile, *Helene, a Tale of Love and Passion*, op. cit., p. 22.

Du point de vue strictement typographique, Mary Neal Sherwood reproduit fidèlement le texte de Zola : trois paragraphes se dessinent, chacun relatant une demi-heure. Au niveau stylistique, quelques libertés sont prises avec le texte de Zola. Dans le premier paragraphe, il s'agit d'aller doucement du roulement des vagues aux mouvements respiratoires, dans une atmosphère de plus en plus oppressante. Dès le premier syntagme nominal, la traduction ajoute un adjectif : « silence » devient « profound silence ». La traductrice a probablement senti l'atmosphère pesante et angoissante du passage : il est cependant dommage qu'elle la décrive plus qu'elle ne la fasse sentir. Ensuite et de façon systématique, elle traduit le verbe « sonner » par « to strike », qui signifie « frapper », alors qu'elle aurait pu proposer le terme « chime » dont l'effet aurait été plus doux, plus proche du mot original. Peut-être a-t-elle jugé que la violence du passage des heures augmenterait la sensation d'angoisse du lecteur. Cependant, c'est le contraire qui se produit. L'ensemble des bruits évoqués chez Zola est doux, et crée ainsi le sentiment d'attente, et toute la force, de par le contraste, du « cri » de Jeanne. Tous les petits souffles et sons permettent de créer le suspense : si le texte met sur le même plan ce fameux cri final et le bruit des heures qui passent, les nuances sont gommées, et l'effet manqué.

Puis, du fait de l'absence d'équivalence, elle traduit « les bruits du quartier étaient morts » par « there was not a sound in the Quartier ». La version américaine ne conserve donc pas l'idée morbide que Zola avait donnée dès son incipit. Elle garde néanmoins le style laconique et presque journalistique de l'original, en se contentant d'une tournure impersonnelle. Ensuite, l'isotopie du bruit est soumise à l'interprétation de la traductrice : le « ronflement » de Paris est traduit par « faint murmur ». Ce terme si particulier qui doit permettre à la ville de se fondre en un personnage mi homme mi machine devait faire l'objet d'un traitement particulier : Mary Neal Sherwood a choisi de ne le traduire ni par « snore » qui s'applique aux humains, ni par « rumble » qui se dit des objets. Grâce au syntagme « faint murmur », elle conserve l'ambiguïté de Zola : il peut s'agir des deux éléments entre lesquels le lecteur hésite, dans un sentiment ambivalent qui enflera au fur et à

Amid the profound silence, the clock struck one. There was not a sound in the Quartier. To these heights of the Trocadero came only a faint murmur from far-off Paris. Hélène's breathing was almost inaudible ; she slept soundly - her head, with its regular profile, and chestnut hair closely knotted, was slightly thrown forward on the pillow, as if she had fallen asleep in the attitude of listening. At the end of the room was an open door, blocking the wall as it were, with a square of darkness.

Not a sound. The half-hour struck. The pendulum itself seemed to swing in a drowsy fashion, as if oppressed by the atmosphere of sleep within the apartment. The night-light slept ; the furniture slept ; as did the work basket and embroidery on the table near an extinguished lamp.

When the clock struck two, this tranquility was disturbed. A sigh came from the depths of the small adjoining room. There was a rustle and then a silence, soon interrupted by labored breathing, but Hélène did not move. Suddenly she started up _ a childish voice has awakened her. She put her hand to her forehead, and as she thrust her feet into her slippers and snatched the night lamp, exclaimed:

mesure que le grand Paris influence et accompagne les émotions d'Hélène. « Seul » est traduit par « only », qui n'en est pourtant pas l'équivalent, car il signifie « seulement ». Mary Neal Sherwood n'aurait pu utiliser le mot « alone » ou « lonely » qui ne conserve pas l'ambivalence de « seul ». Elle ne propose pas d'autre façon d'humaniser le personnage de Paris.

La phrase suivante a posé problème à la traductrice : on y évoque effectivement « la ligne chaste » de la gorge d'Hélène, ce qui est jugé immoral par le puritanisme. Mary Neal Sherwood a alors utilisé une technique qu'elle emploie souvent dans le roman pour tenter de cacher les nombreuses coupes qu'elle y applique : l'unification de deux phrases en une pour masquer la perte d'un élément. Elle sépare cependant les deux entités grammaticales originales par l'adjonction d'un tiret, signe de ponctuation absent du roman initial. Ceci constitue une stratégie intéressante, permettant de simuler ici encore le « petit souffle d'Hélène », transmis dans la version originale par les nombreuses phrases très courtes qui se succèdent. Cependant, la traductrice a ici évité une grande partie de la tâche : elle n'a pas conservé le polyptote de Zola. La répétition entre « slept » qui signifie « dormait » et « fallen asleep » voulant dire « être endormie » est très loin d'être efficace et de produire le même effet que dans le roman initial, les deux expressions étant beaucoup trop espacées. Le lecteur note cependant un paradoxe intéressant et tout à fait propre à la langue anglaise dans la phrase : « Helene's breathing was almost inaudible ; she slept soundly », qu'on pourrait traduire par : « la respiration d'Hélène était presque inaudible : elle dormait profondément ». Le fait d'avoir choisi l'adverbe « soundly » construit à partir de « sound » qui signifie « son » permet ici de faire entendre le silence de cette chambre grâce à son antonyme, ainsi que Zola l'a fait dans les premières lignes du paragraphe.

Néanmoins, la troncature oublie la sensualité naissante chez la jeune femme, aussi bien que le polyptote initial. La tension entre Eros et Thanatos n'est plus perceptible. Les effets sonores de ces répétitions ne sont pas reproduits dans la version américaine. En parallèle de ces coupes, la traductrice ajoute également une précision : si Hélène avait simplement « la tête penchée » en français, elle est « slightly thrown for forward on the pillow » en américain. Le mot « penché » est traduit par « thrown » qui signifie « jeté », bien que « leaning » dont la traduction est « incliné » semble plus proche du sens initial. Mary Neal Sherwood atténue le côté violent du mot « thrown » en ajoutant l'adverbe « slightly » qui signifie « légèrement » ou « quelque peu ». Elle précise également que la tête est penchée « for forward on the pillow », ce qui pourrait se traduire par « en avant sur l'oreiller », mention totalement absente de la version originale. En outre, elle est endormie « in the attitude of listening », mention qui, bien qu'ayant l'avantage de reproduire la forme en -ing, équivalent de la forme en -ant, réduit le gérondif à un simple nom commun, omettant donc l'effet de phrase scindée et l'angoisse qui en découle. Les deux phrases réduites en une sont ainsi adaptées à la culture puritaine.

Le paragraphe qui suit se ferme sur la direction que doit prendre le mystère de ce passage : le « carré de ténèbres » qui troue le mur. La traductrice propose la phrase suivante : « Au fond de la pièce se trouvait une porte ouverte, bloquant pour ainsi dire le mur, avec un carré d'obscurité »⁷⁸². Le mot le plus surprenant est « blocking » qui signifie « obstruant » ou « bloquant », supposé être l'équivalent de « trouait » mais qui signifie rigoureusement l'inverse. La traductrice a ainsi inséré une idée de violence absente chez Zola : elle souhaite peut être ainsi faire l'annonce de ce qui suit. Malheureusement sa traduction manque ici de subtilité.

Dans le deuxième paragraphe, l'impression d'une distillation de la violence par Mary Neal Sherwood devient plus perceptible. Pour commencer, « mais pas un bruit ne montait » est traduit par « Not a sound ». La conjonction de coordination est passée sous silence, tandis que la phrase devient non verbale. Il est fort dommage d'avoir supprimé le « mais » car ce dernier, en opposition avec la dernière phrase du paragraphe précédent faisant référence au carré de ténèbres permettait un suspense supplémentaire ; il signifiait qu'un son aurait dû en sortir, et donc l'anormalité de ce silence. Dans la version américaine, la phrase non verbale, qui précède une deuxième phrase très courte, « The half hour struck », permet de renforcer l'idée d'une coupe brutale entre des phrases brèves et ainsi de faire émerger l'idée d'une certaine violence à venir.

Dans la suite du paragraphe, Mary Neal Sherwood tente une personnification étrangère au texte original : « The pendulum itself seemed to swing in a drowsy fashion ». Ceci est un détail plutôt intéressant et permet bien de rendre compte de l'influence totale du sommeil sur l'ensemble de la chambre. La traductrice a ici prolongé l'intention littéraire de Zola en la rendant sans doute plus perceptible pour le public américain sans pour autant tomber, comme c'est malheureusement souvent le cas, dans l'explication de texte. En outre, le fait que le texte français utilise la personnification dès la phrase suivante « La veilleuse dormait » permet de poser un argument favorable à la fidélité au texte. Dans la suite de la phrase, Mary Neal Sherwood traduit « force du sommeil » par « atmosphere of sleep » et « anéantissait » par « oppressed », ce qui semble fidèle. Il est dommage qu'elle rajoute un « as if » absent de la version française et dont la présence s'explique sans doute par la volonté de simplification de lecture. Cet élément fait basculer la métaphore vers la comparaison.

Dans la phrase suivante, elle évite la répétition du terme « dormait » en utilisant « as did », pour évoquer le « guéridon » et l'« ouvrage de femme ». L'anéantissement du sommeil ne conserve pas sa toute puissance. L'évitement de l'anaphore ne semble pas pertinent, d'autant plus que les répétitions ne sont pas mal perçues en Amérique du Nord comme elles peuvent l'être en France. Néanmoins, la figure de style est remplacée par une forme de chiasme assez intéressante ; autour du point virgule se disposent en miroir les verbes et les sujets. Cette image de parallélisme peut être

⁷⁸² At the end of the room was an open door, blocking the wall as it were, with a square of darkness.

mise en rapport avec le monde de l'éveil et celui des rêves, et ainsi correspondre tout naturellement au futur accès de Jeanne.

Dans le dernier paragraphe, la traductrice ne respecte pas le découpage en phrases. Elle ne mêle donc pas les éléments de la même façon que dans la version originale. Mary Neal Sherwood marque une pause entre les deux propositions de la première phrase et la dernière, probablement pour renforcer le sentiment de suspense. Cependant, le style un peu haché et angoissé ne se poursuit pas dans la traduction. Trois phrases n'en font alors plus qu'une, sans par ailleurs qu'une coupe ne soit à déplorer : cette façon d'écrire relève donc d'un choix de la traductrice. Les pauses qui se concrétisaient par des points deviennent de simples virgules, comme si Mary Neal Sherwood avait voulu accélérer l'action avant le texte original, sans laisser autant de suspense. Les mots de liaison ne sont pas utilisés de la même façon : dans la version française, ils sont placés au début des phrases, suivis d'une virgule : « Puis, » « Maintenant, » « Mais, brusquement, ». La version américaine traduit quelques uns de ces mots de liaison, mais sans en reproduire la situation : « and then », « soon » et « but » ne sont ni placés en début de phrase ni suivis d'une virgule, « Suddenly » est bien placé en début de phrase mais non suivi d'une virgule. Dans la version américaine, le mot « suddenly » débute la quatrième phrase du paragraphe, tout en en traduisant deux de la version française. La gradation existant en français n'est plus aussi perceptible : les sens de « then », « soon » et « but » ne sont pas sémantiquement plus brutaux les uns que les autres. L'accélération de la version américaine se produit trop tôt : elle s'essouffle avant d'arriver à son acmé.

Cette fois-ci, la relative « qui souffre » est omise : l'allongement artificiel de la phrase sert donc à couper une partie du sens sans que cela soit immédiatement perceptible par le lecteur. La traductrice évite de donner une équivalence à tout ce qui représente la souffrance de l'enfant ; il s'agit seulement dans sa version d'une « childish voice », c'est-à-dire une « voix d'enfant », tandis que Zola ajoute « balbutiement confus », ainsi que « qui souffre » pour la qualifier. Mary Neal Sherwood évite ce moment d'angoisse, amenuisant ainsi le suspense. Elle se dispense également ainsi de choquer le lectorat américain en évoquant une petite fille malade dès l'incipit. Le paragraphe de la version originale mène doucement vers l'angoisse, que la traductrice préfère omettre. La dernière phrase de la traduction est ainsi tout à fait différente du texte initial : « Elle portait les mains à ses tempes, encore ensommeillée, lorsqu'un cri sourd la fit sauter sur le tapis » est traduit par : « She put her hand to her forehead, and as she thrust her feet into her slippers and snatched the night lamp, exclaimed. ». L'atmosphère de sommeil est ainsi rompue sans que la traductrice ne précise « encore ensommeillée », tandis que l'angoisse d'Hélène, comme le « cri sourd » est totalement omise. Bien que la violence du réveil, notamment évoquée par Zola grâce au syntagme « la fit sauter sur le tapis » trouve une équivalence dans les mots « thrust » et « snatched », la raison de cet aspect brusque n'est pas évoquée : la brutalité de la rupture ne trouve

pas sa cause dans le texte, ce qui rend la coupe palpable, malgré les tentatives de regroupement de phrase pour la cacher. En outre, si la description de la vieilleuse trouve son origine dans la suite du texte original : « Et, comme l'enfant se taisait, elle murmura, tout en courant prendre la vieilleuse : »⁷⁸³, il n'en est rien quant à l'évocation des « slippers » (pantoufles), qui paraît donc totalement gratuite. Chez Zola, une description ne doit jamais être une fin en soi, ainsi que l'auteur le dit à propos d'*Une page d'amour* : « Je ne défends donc pas mes cinq descriptions : je tiens uniquement à faire remarquer que, dans ce qu'on nomme notre fureur de description, nous ne cédon presque jamais au seul besoin de décrire ; cela se complique toujours en nous d'intentions symphoniques et humaines »⁷⁸⁴. En plus de ne pas avoir de visée particulière, cette évocation des « pantoufles » ralentit l'action plutôt que de l'accélérer. Elle a aussi un côté trivial, que certains critiques américains ont pu reprocher à Zola. Ce reproche pourrait trouver sa racine dans ce type d'adaptation. Il semblerait dans ce passage que le mode de traduction de Mary Neal Sherwood consiste en de fines stratégies pour éviter d'offenser la morale de son lecteur, ce qui n'est pas une façon littéraire d'aborder le texte.

Au niveau grammatical, la traductrice reproduit globalement le travail de Zola en utilisant également de nombreuses parataxes et phrases simples. Elle élude la première proposition « qu'il ne soulevait pas la ligne de sa gorge », la relative « qui souffre », et la dernière temporelle : « lorsqu'un cri sourd la fit sursauter sur le tapis ». Elle conserve la subordonnée de comparaison « as if she has fallen asleep in the attitude of listening » et la première temporelle « when the clock struck two », et ajoute une subordonnée de comparaison au second paragraphe : « as did the work basket and embroidery on the table near an extinguished lamp ». Cette absence de reproduction du schéma grammatical empêche de retrouver la gradation de Zola et nuit ainsi au suspense du passage. Le détraquement du temps n'est plus perceptible.

Ainsi, la traduction de ce passage révèle en partie la ligne directrice de Mary Neal Sherwood. Il arrive que cette traductrice, fille d'écrivain, propose quelques trouvailles intéressantes pour la reproduction du style et des effets issus du texte zolien. Cependant, sa volonté de conserver la morale et de simplifier rend ce texte plus proche d'une adaptation que d'une traduction : elle explique, ajoute des éléments lorsqu'elle souhaite cacher la coupe d'une proposition subordonnée trop rebelle à la morale, transforme les métaphores en comparaison. Tant de modes opératoires non littéraires dans une traduction ne peuvent que tendre vers un texte non littéraire. Le suspense et les divers effets d'annonce ne sont pas reproduits : l'incipit perd son atmosphère si propre au style zolien.

⁷⁸³ *UPA*, t. II, p. 802.

⁷⁸⁴ « Lettre aux éditeurs », *UPA*, t. II, p. 1608.

L'analyse des différents modes opératoires de Mary Neal Sherwood ne serait pas complète, après l'étude de l'incipit centré sur l'atmosphère zolienne, sans l'exégèse d'un extrait par lequel entrer dans la transposition de la langue en elle-même. Le style français de la fin de siècle, particulièrement chez Zola, se complexifie dans le domaine du discours indirect libre, qui représente à l'époque quelque chose de relativement nouveau, ou en tout cas encore peu utilisé. L'auteur *des Rougon-Macquart* a également cherché à reproduire les divers niveaux de langue des personnages. Il s'agit donc de percevoir la façon dont chaque type de discours est rendu d'un point de vue grammatical ; mais aussi, du point de vue sémantique, d'étudier la façon dont les tournures familières des catégories de population les moins éduquées sont traduites.

Il pourrait paraître surprenant de vouloir étudier en même temps la transposition du discours et du niveau de langue de la version américaine vers la version française. Cependant, chez Zola, ce sont bien deux entités liées, notamment dans sa façon tout à fait particulière d'utiliser le discours indirect libre. En effet, c'est surtout grâce au lexique et aux expressions que l'auteur des *Rougon-Macquart* signale que c'est bien le personnage qui s'exprime et non le narrateur, et qu'il s'agit donc de discours indirect libre. Comme l'écrit Christelle Reggiani : « Le discours indirect libre zolien, ainsi nettement oralisé - par son lexique davantage que par sa syntaxe - fait la part à peu près égale à la restitution de la parole et de la pensée [...] »⁷⁸⁵ Elle poursuit : « Le discours indirect libre, par contraste avec les deux autres modes de discours rapporté dont dispose la langue française, apparaît comme la forme même de la représentation du verbal, qu'il s'agisse de paroles prononcées ou de pensée verbalisée [...] »⁷⁸⁶. Ce mode de représentation est en effet au cœur du système littéraire zolien. Il confère au style son caractère vivant et puissant, lui permettant ainsi de libérer la parole du peuple, comme le souligne Christelle Reggiani : « [...] le parti pris d'indistinction qui détermine la poétique zolienne du témoignage, et la volonté de restituer une parole populaire encore littéralement aliénée, qui mobilise donc une forme représentative, à distance de son objet »⁷⁸⁷.

Ainsi, la transposition du type de discours sera étudiée conjointement au lexique de la langue populaire. L'extrait adéquat se trouve au début du chapitre IV de la troisième partie : Jeanne est malade, le lecteur sent que le destin fatal est prêt à s'abattre sur elle. Cependant, Rosalie cherche à donner des instants de bonheur à la jeune fille. La servante lui fait partager son enthousiasme : elle n'est pas éduquée certes, mais a trouvé l'amour et semble vivre une vie tout à fait paisible, très loin des réflexions moroses d'Hélène. Dans l'extrait étudié, la bonne cherche à convaincre sa maîtresse de bien vouloir faire sortir la petite Jeanne. Elle utilise une argumentation qui, chez Zola, est

⁷⁸⁵ REGGIANI Christelle, « L'énonciation narrative en 1880 : les discours rapportés », *Cahiers Naturalistes*, n°86, 2012, p.106.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 107.

représentée par le discours indirect libre :

« Elle n'est pas assez forte, la fraîcheur de l'ombre lui ferait du mal. »

Cependant, Rosalie s'entêtait. Quand elle croyait avoir une bonne idée, elle ne la lâchait point aisément. Madame avait tort de croire que l'ombre faisait du mal. C'était plutôt que Madame craignait de déranger le monde ; mais elle se trompait, Mademoiselle ne dérangerait pour sûr personne, car il n'y avait pas âme qui vive, le monsieur n'y paraissait plus, la dame devait rester aux bains de mer jusqu'au milieu de septembre ; cela était si vrai, que la concierge avait demandé à Zéphyrin de donner un coup de râteau, et que, depuis deux dimanches, Zéphyrin et elle y passaient l'après midi. Oh ! c'était joli, c'était joli à ne pas croire.⁷⁸⁸

Dans cet extrait, Zola utilise d'abord le discours direct. Puis, il s'agit d'une occurrence de discours indirect libre, introduit par les deux premières phrases du paragraphe : « Cependant, Rosalie s'entêtait. Quand elle croyait avoir une bonne idée, elle ne la lâchait point aisément. ». Dans ces mots, il n'est pas question directement d'un verbe de parole, Zola ne cherche pas à faciliter davantage qu'il ne faut la tâche du lecteur. Néanmoins, des indices nous permettent d'identifier ces phrases comme introductrices de paroles. En effet, le mot « s'entêtait » à propos d'une discussion signifie bien qu'il est question de parler. Dans ce qui suit, les personnages sont perçus du point de vue de Rosalie : Hélène est désignée par « Madame », Jeanne par « Mademoiselle », Henri par « le monsieur » et Juliette par « la dame ». L'usage du syntagme nominal « Zéphyrin et elle », alors que le « elle » désigne la personne qui parle, ne laisse pas de doute quant à l'utilisation du discours indirect libre. En outre, le langage utilisé relève bien de la langue populaire, celle de Rosalie et Zéphyrin. La servante utilise des expressions qui viennent de son propre lexique : « déranger le monde », « pour sûr », « il n'y avait pas âme qui vive », « cela était si vrai », « donner un coup de râteau » et « c'était joli à ne pas croire ». Toutes ces expressions permettent, pour reprendre la pensée de Christelle Reggiani, de « restituer une parole populaire encore littéralement *aliénée* ». Rosalie raconte également son quotidien en impliquant Zéphyrin et leurs moments de détente dominicaux. Le lecteur note la présence de l'interjection « oh » ainsi que celle des points d'exclamation, signal de la subjectivité et du glissement du récit vers le discours.

Ces éléments forment l'un des aspects de l'écriture zolienne, produisant un effet vivant et naturel. Aux États-Unis, lorsque Mary Neal Sherwood traduit *Une page d'amour*, le discours indirect libre n'est pas encore développé comme il l'est en France. Le style oral n'est pas non plus répandu. Voici comment elle traduit le passage :

Hélène dit, cependant, en réponse à sa suggestion, que l'enfant n'était pas encore assez forte. Mais Rosalie ne fut découragée en aucun sens. Elle n'abandonnait pas si vite une idée quand elle pensait qu'elle était bonne _ elle revint à la charge : « Si Madame a peur de déranger quelqu'un, c'est quelque chose qui peut facilement s'arranger, personne ne va jamais par là, la dame était sortie et le docteur n'entrait jamais dans le jardin.⁷⁸⁹

⁷⁸⁸ UPA, t. II, pp. 952-3.

⁷⁸⁹ ZOLA Émile, *Helene, a Tale of Love and Passion*, traduit par Mary Neal Sherwood, op. cit., p. 201.

Il est surprenant de constater que l'extrait de neuf lignes chez Zola devient un petit paragraphe de six lignes dans la version américaine, ce qui correspond à l'amputation du tiers de la matière. Libérer la parole du peuple n'était pas ce qui convenait à la morale. L'utilisation du discours indirect libre et donc de la langue populaire est condamné.

Pourtant, dès la première phrase, la traductrice prend des libertés, alors qu'il aurait été possible de s'attendre à une transposition plutôt aisée. Plutôt que de recourir au discours direct, comme c'est le cas dans le texte original, Mary Neal Sherwood choisit le discours indirect. Il peut s'agir ici d'une stratégie pour tenter de cacher la coupe de la proposition « la fraîcheur de l'ombre lui ferait du mal ». Pourtant, cette information était primordiale pour comprendre le rapport entre le fait que Jeanne soit faible et l'interdiction d'aller au jardin. La raison pour laquelle la traductrice a décidé sciemment de supprimer l'élément, qui est également absent de la réponse de Rosalie, réside dans la sensibilité extrême de Jeanne, dont peut être, le lecteur se serait offusqué. Une autre raison pourrait être simplement que l'élément a été jugé trop anodin et non essentiel : il est en effet assez récurrent que des passages soient coupés simplement parce qu'ils ont été jugés trop longs. Cependant, cette coupe a pour conséquence d'amoindrir l'inquiétude d'Hélène, et ainsi son désir de protéger son enfant. Elle devient sans doute moins coupable aux yeux de chaque lecteur, moins responsable de la mort de sa fille. En outre, la stratégie mise en place pour éviter que la coupe ne soit ressentie est inefficace : une précision demeure attendue.

Dans la suite du passage, Mary Neal Sherwood traduit littéralement les deux phrases qui doivent introduire le discours indirect libre, qu'elle a manifestement très bien perçu, mais qu'elle ne souhaite pas transposer pour le public américain. En effet, elle utilise le discours direct, en ouvrant les guillemets juste après avoir signifié l'insistance de Rosalie. Celle-ci s'exprime alors tout comme Hélène ou Juliette, dans un anglais tout à fait correct et sans aucune expression particulière. Les diverses expressions ne se voient proposer aucune équivalence, l'interjection n'est pas maintenue, tout comme la ponctuation. C'est bien à ce moment-là que se concentrent les coupes les plus importantes du passage : de presque six lignes chez Zola, Mary Neal Sherwood n'en conserve qu'à peine trois, en ne traduisant rien d'autre que le message transmis par la servante, sans qu'aucun style populaire n'y soit adjoint. Ici encore, nous avons plutôt affaire à quelqu'un qui raconte une histoire comme il l'a comprise qu'à une traduction. Il semble qu'il faille aller plus loin devant les stratégies mises en place pour camoufler les coupes : ce passage est manifestement une adaptation pour un public plutôt jeune, et non pas une traduction.

Hélène said, however, in reply to this suggestion, that the child was not yet strong enough. But Rosalie was by no means discouraged. She did not easily relinquish an idea that she thought a good one _ she returned to the charge : « If madame feared to trouble any one, that was a matter that could be easily arranged ; no one ever went there, the lady was away and the doctor never entered the garden ».

Les deux passages étudiés ici sont assez contrastés : ils démontrent d'une part la volonté de Mary Neal Sherwood de chercher des équivalences intéressantes au style zolien, d'en conserver une certaine atmosphère, et d'autre part le fait que la traduction s'enlise dans des considérations non littéraires qui n'ont pour effet que de nier l'écriture zolienne, en racontant plutôt qu'en traduisant, en cherchant des moyens de réduire plutôt que d'enrichir le texte. Les phrases sont simples, le style parfois laborieux, et toujours, des coupes viennent rendre le texte plus plat. Ce mode opératoire est aujourd'hui assez connu dans le genre des adaptations pour la jeunesse, dans lesquelles les textes sont destinés à être lus par un public de collégiens voire de lycéens : ils sont alors élagués de leurs plus importantes difficultés, pour se mettre à la portée des élèves et les guider pas à pas vers la lecture des classiques, mais au prix d'une éducation littéraire a minima. Comme dans ces ouvrages scolaires, Mary Neal Sherwood adapte, jalonne le chemin, tout en cherchant à communiquer une atmosphère, à rendre l'œuvre aimable. L'analyse de l'incipit a en effet prouvé qu'une certaine ambiance était maintenue, bien que les choix de la traductrice n'aient pas permis d'en conserver la tension dramatique.

Mary Neal Sherwood, malgré les conclusions nuancées de la présente étude, demeure une figure très importante de la diffusion du modèle zolien aux États-Unis en tant que première traductrice de son œuvre. Cependant, il convient de juger son travail pour ce qu'il est : *Helene, A Tale of Love and Passion* est une adaptation et non une traduction. Comme dans les éditions destinées à la jeunesse, Mary Neal Sherwood cherche à conserver au maximum les traits principaux de l'œuvre sans pour autant la transposer. Que ce soit au niveau de l'hérédité et des milieux, de la démarche scientifique ou du style zolien, l'ensemble de ce travail ne parvient pas à proposer un véritable modèle sur lequel les auteurs américains auraient pu se pencher. Son travail semble, pour une part non négligeable, guidé par des considérations commerciales.

En s'acquittant de ce premier travail, Mary Neal Sherwood offre une base aux autres traductions, ouvrant la voie à des travaux plus pointus et précis, étant donné que la plupart des traducteurs travaille sur un ouvrage déjà établi, comme le stipule Berman : « Parce que toute première traduction [...] est imparfaite et pour ainsi dire, impure imparfaite, parce que la défektivité traductive et l'impact des "normes" s'y manifestent souvent massivement, impure parce qu'elle est à la fois introduction et traduction »⁷⁹⁰, « c'est dans la retraduction, et mieux, dans les retraductions, successives ou simultanées, que se joue la traduction »⁷⁹¹. Cette traduction a en effet pu servir de

⁷⁹⁰ BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions*, op. cit., p. 84.

⁷⁹¹ *Ibid.*

base au travail de Vizetelly notamment⁷⁹². Nous verrons également que Mary Neal Sherwood a quelque peu évolué au fur et à mesure que les *Rougon-Macquart* paraissaient.

En outre, cette adaptation a eu le mérite de faire connaître le travail de Zola en Amérique du Nord sans que le scandale en ait fait interdire la publication, comme ce fut le cas en Angleterre. Elle a pu intéresser certains intellectuels aux intrigues des *Rougon-Macquart*, les incitant peut-être, pour les non francophones, à consulter les traductions d'autres œuvres.

Néanmoins, le travail des écrivains non francophones qui s'intéresseront le modèle de Zola sera à apprécier et à éclairer à l'aune des caractéristiques mises en évidence dans cette traduction. Il s'agira d'analyser en quoi les lignes directrices du travail de Mary Neal Sherwood ont pu les influencer, et en quoi le travail de la traductrice a eu un effet indirect sur la postérité du modèle zolien.

⁷⁹² ZOLA Émile, *A Love Episode*, translated by E.A. Vizetelly, Lippincott, New York.

Chapitre 2 La traduction des romans à scandale :

L'Assommoir, Nana, La Terre

Mary Neal Sherwood, dans sa traduction d'*Une page d'amour*, a pratiqué de nombreuses coupes en ce qui concerne les descriptions et les scènes jugées immorales. Elle a également modifié profondément le style de l'auteur. La problématique est différente lorsque ce sont des œuvres à scandale qui sont traduites. *L'Assommoir*, *Nana* et *La Terre* ont provoqué des réactions excessives dans les journaux américains. Les critiques ont été choqués du style mais aussi de l'histoire racontée. Ces romans représentent également un enjeu économique. Il faut éviter la censure, et proposer un texte que chacun pourra lire. Mais si la traduction d'*Une page d'amour*, qui ne présentait pas ces difficultés, a subi coupes et adaptations, qu'en est-il pour des romans comme *L'Assommoir*, *Nana* et *La Terre* ?

Les trois romans ont été rapidement traduits par la maison d'édition T. B. Peterson and Brothers, qui est restée la première à distribuer des livres de Zola jusque dans le début des années 1890. Les deux traductions de *L'Assommoir* connues à ce jour ont été publiées en 1879 ; elles se sont donc appuyées sur le texte en volume, publié depuis 1877. Ce n'est pas le cas pour les deux autres qui ont été traduits dans des délais très courts et ont donc probablement eu le feuilleton pour support. Pour faciliter la lecture, nous citerons le texte de la Pléiade et indiquerons en note les variations du feuilleton. *L'Assommoir* a été traduit par Mary Neal Sherwood. Cette version a déjà été analysée par Salvan qui a pu y relever de nombreuses inexactitudes. Mais elle n'est pas la seule à avoir effectué ce travail. Edward Binsse, traducteur chez Carleton and Co, a aussi fourni une version de *L'Assommoir*, parue la même année que celle de T. B. Peterson and Brothers. Cette publication est peu connue : si Salvan la note dans sa bibliographie, il n'en fait pas mention dans son ouvrage. Nous en avons eu connaissance grâce au site *The Online Books Page*⁷⁹³. Les deux

793

traductions sont différentes ; la première suit les modes opératoires habituels de Mary Neal Sherwood, tandis que la seconde prend beaucoup plus de risques. Celle d'Edward Binsse est généralement plus fidèle au texte : les coupes y sont moins fréquentes. Il s'agira donc de comparer les deux traductions proposées au public américain en 1879 et de les confronter aux remarques de Salvan.

Nana est également traduit par Mary Neal Sherwood. Lorsque le roman est publié, cela fait quelques années que Zola est connu en Amérique. Après un moment de doute, les critiques s'acharnent sur ce texte, jugé trop immoral. Aucun grand intellectuel américain n'a encore pris la défense du naturaliste, si l'on excepte le périodique *Atlantic Monthly* qui est tenu par Howells. C'est objectivement l'une des traductions les plus complexes : à la fois un grand succès commercial possible et une condamnation morale quasi unanime. *La Terre* n'a pas été traduit par Mary Neal Sherwood mais par George D. Cox. C'est encore T. B. Peterson and Brothers qui publie. Deux des quatre événements qui ont provoqué une évolution de la critique vis-à-vis de Zola sont antérieurs : il s'agit de l'article de James et du discours de Davidson. Pourtant, l'opinion prend du temps pour évoluer, et ce roman, qui aurait pu être traduit d'une façon plus audacieuse, est largement coupé. Le procès qu'a subi la maison Vizetelly a pu influencer en partie cette censure.

L'étude se portera donc sur quatre traductions de ces trois romans. Nous nous inspirerons à nouveau des préceptes de Berman que nous enrichirons des réflexions de chercheurs plus actuels. Hans Färnlöf définit ainsi sa méthode : « C'est dans ce sens que nous parlons d'une "somme du transfert", concept opératoire qui désigne la somme des différents éléments qui entrent nécessairement dans la dynamique de l'opération complexe qu'est la transmission d'une œuvre littéraire. »⁷⁹⁴. Le but est donc toujours de chercher les mécanismes qui président au mode opératoire pour dégager la position traductrice. Il s'agit de se focaliser d'une part sur les lignes directrices de la transcription et d'autre part sur le transfert de la matière du texte source. Dans ce cas, la censure guide tout le travail, il nous faut donc saisir l'interprétation qu'elle développe en creux : « Reste donc à savoir s'il est possible d'identifier une quelconque systématique de la censure, ou s'il s'agit d'une réduction plutôt accidentelle, d'une sorte de tentative d'atténuer l'impact global du roman zolien par des omissions occasionnelles de certains passages, phrases ou vocables »⁷⁹⁵. Le but de l'étude consiste donc à saisir l'évolution de cette censure et de son application sur ces romans en se focalisant sur les points essentiels du texte zolien, qu'ils soient généraux ou particuliers.

Dans un premier temps, il s'agira de se concentrer sur le paratexte, qui diffère

[%3Bmile%2C%201840-1902](#) (consultée le 21/02/2019).

⁷⁹⁴ FÄRNLÖF Hans, « La somme du transfert – pour une approche compréhensive de la transmission de l'œuvre de Zola en suédois », *Orbis Litterarum*, 25 février 2019, p. 2, en ligne :

<https://doi.org/10.1111/oli.12223> (lien consulté le 30/03/2019).

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 6.

fondamentalement de celui des autres œuvres jugées plus consensuelles. Les traductions de *L'Assommoir* et celle de *Nana* sont précédées d'une préface ainsi que d'un appareil critique destiné à promouvoir Zola aux États-Unis. Le texte qui introduit *La Terre* est beaucoup plus court : l'auteur est déjà célèbre en 1887. Cette partie évoquera aussi la maison d'édition Carleton et les traducteurs Binsse et George D. Cox.

Une deuxième réflexion porte sur le transfert des spécificités du texte zolien, en ce qui concerne l'ensemble des *Rougon-Macquart*, que ce soit au niveau thématique ou stylistique. Nous étudierons les influences à l'œuvre dans le cycle, en incluant la problématique de l'hérédité et des milieux, comme nous l'avons fait au sujet d'*Une page d'amour*. Le transfert culturel de ces éléments pose deux problèmes : d'une part, l'hérédité a été plutôt mal perçue, d'autre part, les descriptions sont plus difficiles à traduire puisqu'elles supposent de procéder aux mêmes recherches que l'auteur, ainsi que Hans Färnlöf le souligne. Comment traduire, par exemple, le *delirium tremens* de Coupeau sans avoir étudié la maladie au préalable ? En outre, de nombreux Américains ne peuvent être familiers avec les lieux européens : quelques recherches s'imposent donc lorsqu'un roman décrit une grande ville comme Paris . Le modèle zolien est aussi marqué par un ensemble cohérent : les *Rougon-Macquart* sont tous liés les uns aux autres. La tâche du traducteur comprend la prise en compte de ces liens. Nous savons que les journalistes américains expliquent rarement les origines des personnages lorsqu'ils proposent un compte rendu. Cet aspect de l'œuvre est-il également passé sous silence dans la traduction ? Enfin, ce qui fait l'écriture de Zola, c'est aussi son style, avec l'usage du discours indirect libre et de l'argot. C'est un des éléments qui rend le texte complexe à transcrire, car ce langage se démode vite. Dans *Une page d'amour*, il était peu traduit : l'étude des quatre traductions permettra de comprendre l'évolution qui a été réservée à ce point à la fois crucial et décrié de l'écriture zolienne.

Enfin, un troisième axe s'intéressera plus particulièrement au transfert de la narration et des spécificités de chaque roman. Les intrigues sont, sur le fond, plus ou moins respectées en fonction de leur conformisme moral. La traduction de *La Terre* laisse place à un tout autre fil narratif, le désir entre Buteau et Françoise étant systématiquement censuré. Ce sera aussi le moment de présenter quelques analyses des passages jugés scandaleux pour rendre compte des traductions qui ont été proposées, lorsqu'elles l'ont été. Les traducteurs de T. B. Peterson and Brothers ont en effet régulièrement évité ce problème, mais cela n'a pas été le cas d'Edward Binsse. Celui-ci a coupé quelques phrases, mais rarement des paragraphes entiers.

I Étude du paratexte : présentation du roman et de sa traduction

Les traductions s'accompagnent d'un dispositif destiné d'une part à faire vendre, d'autre part

à présenter, souvent implicitement, les modes opératoires. Le choix des traducteurs fait également partie de la stratégie de la maison d'édition. Les objectifs des éditeurs sont forcément commerciaux : il s'agit toujours de vendre. Ils peuvent toutefois être assortis d'une volonté de diffuser le modèle zolien, en fournissant un travail sérieux qui donne une image fidèle de l'écriture. Les traducteurs ont aussi une part importante de responsabilité : leur érudition et leur connaissance du modèle leur permettent de relever les points saillants d'une intrigue ou du style pour les transcrire. Une fois que la maison d'édition a trouvé son traducteur, il s'agit pour ce dernier d'associer au roman un paratexte incluant les informations dont le lecteur pourrait avoir besoin pour mieux comprendre Zola : le texte ne peut pas être trop long, il est donc soumis à des choix de rédaction. Il donne une image certaine des motivations qui poussent à traduire un roman. Les changements de titre permettent dès la couverture de se positionner sur le texte cible, en privilégiant le lecteur, ou le texte source, en se recentrant sur l'auteur et son message. Le titre *Gervaise* choisi par Binsse à la place de *L'Assommoir* en est un exemple : le traducteur a voulu être compris plus facilement par son lectorat. Enfin, ces romans à scandale sont pour deux d'entre eux accompagnés d'une préface rédigée par Mary Neal Sherwood. Nous avons déjà constaté que cette traductrice avait une bonne connaissance du modèle zolien. Ses avant-propos donnent une image plus claire de son implication.

1 Les maisons d'édition et les traducteurs

L'étude du paratexte comprend également la présentation de chaque traducteur et maison d'édition. Leur influence est en effet majeure en ce qui concerne les modes opératoires de traduction.

a) George Washington Carleton et Edward Binsse

Il existe aujourd'hui assez peu de documents sur George Washington Carleton, éditeur de *Gervaise*. Nous savons cependant que sa maison d'édition se trouve à New York. Si nous comparons cette ville à Philadelphie, nous observons que la renommée de Zola y était bien plus importante. *L'Assommoir* a été joué à New York, Salvan évoque « la représentation de la pièce [...] à l'Olympic Theatre de New York, du 30 avril au 17 mai 1879 »⁷⁹⁶. Le *New York Mirror* ainsi que le *New York Tribune* en ont proposé des comptes rendus. Dans son analyse, le chercheur explique que cette pièce a été peu appréciée, bien qu'elle ait bénéficié d'un accueil positif au départ pour des raisons simplement économiques : « On peut s'étonner, au premier abord, du contraste qui s'établit

⁷⁹⁶ SALVAN Albert, *Zola aux États-Unis*, op. cit., p. 37.

entre la bienveillance des premiers comptes-rendus et la violence concentrée de cet article. L'explication en est pourtant simple. Le *New York Mirror* était un hebdomadaire théâtral et, par conséquent, tâchait de favoriser les acteurs. Pour ne pas leur faire de tort, le *Mirror* attendit que l'échec de la pièce fût bien établi avant d'exprimer son opinion »⁷⁹⁷. Il est complexe de savoir à quelle date exacte la traduction de Binsse a été publiée. Nous pouvons cependant inférer que la pièce était au moins en prévision à ce moment-là. La maison d'édition avait donc une portée particulière à New York, non seulement parce que les périodiques de cette ville ont publié une grande partie des articles sur *L'Assommoir*, mais aussi parce qu'une pièce tirée du roman est tout du moins annoncée.

George Carleton Washington est un éditeur qui a vécu de 1832 à 1901⁷⁹⁸. Jusqu'à sa mort il a publié des œuvres assez variées dont il était souvent l'auteur. C'était un voyageur : il relate son séjour à l'étranger dans *Our Artist in Cuba : fifty drawings on wood ; leaves from the sketch-book of a traveler, during the winter of 1864-5*⁷⁹⁹. Ses œuvres révèlent un engagement politique, puisqu'il a également écrit un ouvrage à propos de l'esclavage. Sa publication était prévue en 1857, mais elle n'a pu finalement intervenir que pendant la guerre de Sécession. Il s'agissait de *The suppressed book about slavery*⁸⁰⁰. En outre, c'était l'éditeur de Robert Dale Owen, un homme politique engagé dans le parti des travailleurs. « Dans une lettre à Howells, le socialiste mentionne Carleton : « Mon éditeur Carleton m'a dit qu'il en avait (sic) été plus favorable [mot illisible], par la presse, que de n'importe quel autre article de la série »⁸⁰¹. George Carleton Washington publie assez peu de littérature d'imagination, mais c'est un homme de lettres proche des progressistes de son temps, et manifestement connu de William Dean Howells. Sans doute est-ce le besoin de transmettre qui l'a poussé à faire traduire Zola, figure de l'époque. Lorsqu'il décède, Phillips Morris fait ainsi son éloge : « Carleton n'était pas seulement un éditeur avisé et un homme d'affaires en réussite : il avait un goût artistique et littéraire hors du commun »⁸⁰².

En ce qui concerne son traducteur Edward Binsse, son nom n'est associé à aucune autre traduction que celle de *L'Assommoir*. Il pourrait s'agir d'un pseudonyme. Nous pensons que George

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁹⁸ ANONYME, « Carleton, George Washington 1832-1901 » Wordcat identities, disponible sur : <http://worldcat.org/identities/lccn-nr00017051/> (lien consulté le 19/02/2019).

⁷⁹⁹ CARLETON George Washington, *Our Artist in Cuba : fifty drawings on wood ; leaves from the sketch-book of a traveler, during the winter of 1864-5*, Carleton & Co., New York, 1865.

⁸⁰⁰ CARLETON George Washington, *The suppressed book about slavery*, Carleton & Co., New York, 1864.

⁸⁰¹ Lettre de Robert Dale Owen à William Dean Howells, 14 août 1874, (Collection de l'University of Virginia Library).

My publisher Carleton told me he had had (sic) been more favorable [mot illisible] of it, by the press, than of any preceding article of the series.

⁸⁰² MORRIS Phillips, « The Late George W. Carleton », *NYT*, 19 oct. 1901.

Carleton was not only a shrewd publisher and a good business man : he had uncommon artistic and literary taste.

Washington Carleton et Edward Binsse sont une seule et même personne. Cela expliquerait l'absence d'autres traductions. Un troisième traducteur sera étudié. Hormis Mary Neal Sherwood, la maison T. B. Peterson and Brothers a fait travailler le traducteur George D. Cox.

b) George D. Cox

T. B. Peterson and Brothers fait appel dès 1882 à un autre traducteur en la personne de George D. Cox. Ce choix a pu être déterminé par la trop grande quantité de travail que Mary Neal Sherwood avait à accomplir, en des temps où il fallait non seulement publier les nouveautés de Zola mais aussi ce qu'il avait déjà écrit. En 1879 et 1880 elle a publié cinq traductions par an. En 1882 elle en publie sept dont deux qui sont des révisions. George D. Cox permet la publication de deux traductions supplémentaires : il s'agit de *La Confession de Claude* et des *Mystères de Marseille*. En 1883 il traduit *Madeleine Férat*, en renommant le roman *Her two husbands*, titre assez différent et dont la portée peut sembler provocatrice, mais qui illustre parfaitement l'ambivalence des Américains face à des problèmes de morale qu'ils condamnent tout en étant friands.

En 1887, George D. Cox est chargé de traduire *La Terre* : c'est le premier de la série des *Rougon-Macquart* sur lequel il est amené à travailler. Au moment où il traduit, le scandale du *Manifeste des Cinq* éclate. L'événement n'arrive qu'en août, à la fin de la publication en feuilleton. La presse française est assez choquée par le roman. En Amérique, Howells défend l'ouvrage, tout en expliquant qu'il est ignoble : « Sale et répugnant comme il est dans ses faits, c'est un livre que les étudiants en civilisation ne devrait pas éviter, mais plutôt à rechercher et à considérer sérieusement »⁸⁰³. Ses précédentes traductions concernent des romans de jeunesse : le style de Zola ainsi que son projet a changé. *La Confession de Claude* est le tout premier roman de l'auteur, il est court. *Les Mystères de Marseille* a été écrit à un moment où l'écrivain était dans le besoin, le style y est très différent de ce dont Zola a l'habitude. Enfin, *Madeleine Férat*, s'il a été écrit bien longtemps avant les *Rougon-Macquart*, se rapproche plus d'eux par son style. Les connaissances que le traducteur a du projet de l'auteur sont donc vraisemblablement assez superficielles.

2 Le dispositif paratextuel

Il s'agit ici d'étudier toutes les pages qui précèdent ou suivent la traduction du roman. L'un

⁸⁰³ HOWELLS, W. D., « Zola's Naturalism. *La Terre* », *Harper's (New) Monthly Magazine*, LXXVI, mars 1888, pp. 641-2.

Filthy and repulsive as it is in its facts, it is a book not to be avoided by the students of civilization, but rather to be sought and seriously considered.

des aspects commerciaux les plus importants pour un livre réside dans sa couverture, qui doit au premier regard accrocher le lecteur, afin de mettre en valeur l'auteur et son roman.

Celles de T. B. Peterson and Brothers sont différentes les unes des autres, certaines ont même été refaites après quelques années. Nous pouvons remarquer par exemple que *L'Assommoir* a bénéficié d'une nouvelle édition en 1882, sur laquelle le lien avec *Nana* est explicité : le sous-titre est en effet « Nana's Mother »⁸⁰⁴. La couverture de la première édition⁸⁰⁵ est sobre. Deux bandes grises marquent le haut et le bas du livre. Tout en haut sont écrits les mots « 'L'Assommoir !' The Great French Novel! ». La mention a probablement pour but de rappeler des articles lus dans la presse à propos du scandale. Le titre du roman se trouve au milieu, dans la police la plus grosse, suivi de la mention « a novel. ». Conserver le mot français est aussi une façon de rappeler plus facilement les échos des divers journaux, qui ont bien sûr affiché le titre. La suite est destinée à démontrer qu'il s'agit d'un auteur sérieux, tout en rappelant que d'autres romans existent. La mention « By Émile Zola », écrite en gros, est suivie de « author of Hélène », « The Abbé's temptation » etc. Chose remarquable, le titre n'a pas été conservé pour ces deux autres *Rougon-Macquart* qui n'étaient pas aussi renommés. Il est probable ici que la mention des autres romans de l'auteur soit destinée à dynamiser leurs ventes, mais elle a aussi l'avantage de faire connaître Zola comme un auteur de métier. Nous retrouvons d'ailleurs dans l'édition de 1882 ces deux noms auxquels sont adjoints de nombreux autres titres.

Les mêmes procédés sont utilisés pour *Nana*, où l'éditeur accompagne le titre de : « The Great Realistic Novel »⁸⁰⁶. Le mot « Realistic » vient se substituer au « French » qui était mis en avant pour *L'Assommoir*. Ceci peut créer un sentiment de surprise : la précision du courant littéraire aurait été plus pertinente en 1879, quand les lecteurs américains connaissaient encore peu Zola. En prenant en compte les grandes tendances identifiées dans la première partie, nous pourrions inférer que les aspects négatifs attachés au naturalisme en 1880 ont été volontairement mis de côté par T. B. Peterson and Brothers, qui dès lors a souhaité utiliser un autre lexique. En outre, la liste des romans déjà traduits n'est pas mentionnée sur la couverture.

La Terre adopte le même dispositif, mais ajoute une traduction du titre, qui devient en anglais : *The Soil*⁸⁰⁷. Cela marque une rupture vis-à-vis de *L'Assommoir* ou *Nana*, puisque jusque-là rien n'était fait pour que le lecteur anglophone puisse avoir une idée du sens : le plus important était que le lien soit fait avec le scandale qui accompagne ces écrits. Le traducteur privilégiait alors

⁸⁰⁴ ZOLA Émile, *L'Assommoir : (Nana's Mother)*, Translated by John Stirling, T. B. Peterson and Brothers, Philadelphia, 1882, couverture.

⁸⁰⁵ ZOLA Émile, *L'Assommoir, a novel*, Translated by John Stirling, T. B. Peterson and Brothers, Philadelphia, 1879.

⁸⁰⁶ ZOLA Émile, *Nana, the Great Realistic Novel*, Translated by John Stirling, T. B. Peterson and Brothers, Philadelphia, 1880.

⁸⁰⁷ ZOLA Émile, *La Terre (The Soil)*, Translated by George D. Cox, T. B. Peterson and Brothers, Philadelphia, 1888.

largement le texte cible aux dépens du texte source.

En-dessous du titre, nous pouvons remarquer que la liste des romans de Zola disponibles s'est largement étoffée. Elle était très courte sur la première édition de *L'Assommoir*, inexistante pour *Nana*, puis bien fournie pour la deuxième couverture de l'histoire de Gervaise ainsi que pour *La Terre*. Le titre de ce roman n'est pas le premier à avoir été traduit, cependant l'éditeur conserve tout de même le nom du texte-source, qui bénéficie d'une typographie plus imposante. Cependant, si le « soil » est une traduction à peu près convenable, les titres sont régulièrement bien éloignés de leur sens de départ, au point qu'il est parfois difficile de faire le lien avec l'œuvre originale. Ce n'est pas le cas pour tous bien sûr : outre les deux romans cités, nous avons *Claude's Confession*, *Pot-Bouille*, *The Mysteries of Marseilles*, et *Thérèse Raquin* qui sont traduits fidèlement voire simplement reproduits. Pour les cas où la version française est simplement conservée, nous pouvons noter la présence du roman à scandale *Pot-Bouille*. Il semble donc que l'éditeur garde le titre de départ quand celui-ci est le plus susceptible de faire vendre. En ce qui concerne les autres, les choses sont plus complexes, d'autant plus que *Magdalen Ferat* est également citée sous le titre *Her two Husbands* : il peut s'agir d'une simple coquille ou d'une volonté de donner des détails, T. B. Peterson and Brothers s'affirmant ainsi comme le principal éditeur et traducteur de l'écrivain aux États-Unis.

Les autres titres se focalisent souvent sur le personnage féminin principal. Ainsi, *Une page d'amour*, pourtant traduit *Helene : a tale of love and passion* par la même maison, devient simplement *Helene*. Si celle-ci est bien le personnage principal de son roman, bien que Jeanne et le Docteur Deberle puissent prétendre à un statut de premier plan également, ce n'est pas toujours le cas de ceux qui sont mis en avant par les titres de la maison d'édition de Philadelphie. *La Faute de l'abbé Mouret* est traduit *Albine*, *La Curée* devient *Renee : or in the whirlpool*, *L'œuvre* est transcrit *Christine the model : or, studies of love*, et *La Joie de vivre* passe au pluriel avec *The Joys of Life*. Nous remarquons qu'il s'agit bien souvent de personnages féminins amoureux et qui se sacrifient pour leur conjoint. Pourtant, *La Curée* est aussi le roman d'Aristide Saccard, et *L'œuvre* s'intéresse probablement plus à Claude qu'à Christine. Dans le cas de *La Faute de l'abbé Mouret*, le traducteur met l'accent sur Albine alors que Zola centrait son titre sur le personnage masculin.

Si le choix de ces noms est discutable, il est sans équivoque en ce qui concerne les autres titres axés sur le personnage féminin. Il est difficilement justifiable de traduire *La Fortune des Rougon* par *The Girl in Scarlet* alors que Miette joue probablement un rôle moindre que Félicité, Pierre ou même Silvère. Il en est de même pour *Le Ventre de Paris* qui devient *La Belle Lisa*, alors que celle-ci n'est qu'un personnage secondaire face à Florent. Pire encore, *Germinal* est traduit par *Nana's Brother*, alors que celle-ci n'a aucun rôle dans le roman. En suivant cette idée, nous aurions pu nous attendre à ce type de traduction pour *La Joie de vivre*, *Au Bonheur des Dames*, *La*

Conquête de Plassans ou *Son Excellence Eugène Rougon*. Ce n'est pas le cas puisque ces romans ont été respectivement traduits ainsi : *The Joys of Life*, *The shop girls of Paris*, *A mad Love ; or, Abbe and His Court*, et *Court of Louis Napoleon*. En terme d'interprétation, nous séparerons la traduction du *Bonheur des dames* du reste. Pour celui-ci, il semble que l'accueil réservé à ce roman soit la clef de cette traduction. J. L. F. a en effet proposé une critique dans laquelle il compare le magasin parisien à des boutiques connues de la Côte Est : « “Bonheur des Dames” était une immense boutique à Paris, comme Jordan, Marsh & Co.'s à Boston, ou Macy's à New York, où tout est en solde »⁸⁰⁸. La transcription du titre serait donc due à cette bonne critique qui met l'accent sur le magasin. Bien sûr, nous pourrions aussi l'interpréter au regard de la morale. Lisa du *Ventre de Paris* a l'ambition d'être plus aisée, et n'hésite pas à dénoncer son beau-frère par peur de manquer. Elle est pourtant mise en avant par la traduction de T. B. Peterson and Brothers. Le problème principal de la morale anglo-saxonne est plus souvent lié aux rapports avec le corps et à la sexualité jugée débridée. Pauline est un personnage positif qui se sacrifie, mais *La Joie de vivre* est pleine regorgent d'éléments jugés contraire à la morale. Par exemple, les règles de la jeune femme sont décrites à plusieurs reprises. Dans *La Conquête de Plassans*, Marthe est hystérique, son désir provoque des crises nerveuses. Enfin, Clorinde a une sexualité libre pour son époque. Cependant la sortie de ce tome juste avant *L'Assommoir* n'a pas entraîné beaucoup de critiques. Le succès n'étant pas au rendez-vous, T. B. Peterson and Brothers n'a pas vu grand intérêt à mettre l'accent sur Clorinde. Ainsi, il semble que la maison d'édition porte une attention spécifique aux titres lorsque les romans sont susceptibles d'avoir plus de succès. Un des mots d'ordre est de mettre l'accent sur les personnages féminins, sans que la réflexion soit spécialement poussée lorsqu'il s'agit d'un tome dont les ventes n'ont pas été exceptionnelles.

En outre, nous avons également affaire à de plus en plus de textes courts destinés à promouvoir les romans. Leur construction met en valeur les mêmes éléments que les nouveaux titres américains. Dans le texte qui précède *Nana*, par exemple, nous pouvons lire que « *Nana is a sequel and continuation of L'Assommoir* »⁸⁰⁹, afin de pousser le lecteur à l'association. *Nana* est présentée comme une jeune femme brillante et courtisée, il n'est pas mentionné qu'elle accorde ses faveurs avec facilité : « Dans les coulisses et dans ses chambres, elle est constamment entourée d'une foule de préposés, qui compte non seulement les hommes ordinaires de la ville, mais aussi des membres de la noblesse, et même un rejeton de la royauté elle-même - jeunes et vieux, les riches et les impécunieux sont entraînés aux roues de son char, comme si elle était une véritable reine

⁸⁰⁸ J. L. F., « Paris », *Literary World*, Boston, XIV, n° 7, 14 juil. 1883 p. 228.

The “Bonheur des Dames” was an immense shop in Paris, like Jordan, Marsh & Co.'s in Boston, or Macy's in New York, where everything is on sale.

⁸⁰⁹ ZOLA Émile, *Nana, the Great Realistic Novel*, Translated by John Stirling, T. B. Peterson and Brothers, Philadelphia, 1880, p. 3.

d'antan »⁸¹⁰. La traductrice met donc l'accent sur les supposées relations amoureuses du livre, qui sont en vérité des affaires de désir. D'une façon peut-être encore plus discutable, George D. Cox présente *La Terre* comme une romance : « *La Terre* est le dernier, le plus grand et le plus puissant roman de la plume graphique d'Émile Zola ; en effet, c'est peut-être la romance la plus puissante et la plus exceptionnelle jamais écrite par un auteur dans n'importe quelle langue »⁸¹¹.

Ainsi, les titres reflètent déjà à leur façon les intentions et modes opératoires de la maison d'édition de Philadelphie. La morale y est très présente : elle touche généralement à la maladie et à la sexualité des femmes. Cette idée souffre quelques exceptions puisque Renée est mise en avant. Mais ce sont surtout des motifs commerciaux qui guident T. B. Peterson and Brothers. Les grands succès commerciaux conservent en traduction des titres très proches de l'original : ainsi le lectorat peut-il avoir une référence. Le nom de Nana est largement utilisé pour faire vendre le roman dont elle est l'objet mais aussi ceux qui concernent des personnages de sa lignée directe, comme *L'Assommoir* et *Germinal*. Nous pourrions bien sûr nous poser la question de *L'Œuvre* et de *La Bête Humaine*. Des raisons simplement pratiques expliquent l'absence de référence à Nana. Ces deux tomes étant postérieurs à *Germinal*, il aurait été difficilement acceptable d'avoir affaire à un « Second Nana's Brother » désignant Claude ou même à un « The last Nana's Brother that you have never heard of before », Jacques n'apparaissant pas dans *L'Assommoir*.

Le reste du paratexte met également en avant ce côté très commercial, non seulement chez T. B. Peterson and Brothers mais aussi chez G. W. Carleton and Co. Au fur et à mesure, les publicités se font plus ciblées avec des textes adjoints à quelques titres, souvent choisis également dans les romans à scandale. *Une page d'amour* n'utilisait pas encore ce procédé, mais il apparaît déjà dans *L'Assommoir*. Ces publicités permettent également de comprendre ce qui sera mis en avant chez Zola. En outre, la présence des préfaces ou simples reproductions d'articles donne à voir par contraste tout ce qui était perçu favorablement par le lectorat américain.

3 Les préfaces

Toutes les traductions de Zola ne disposent pas d'une longue préface. Mary Neal Sherwood

⁸¹⁰ *Ibid.*

Both behind the scenes and at her rooms she is constantly surrounded by a crowd of attendants, which counts among its number not only the ordinary men about town, but also members of the nobility, and even a scion of royalty itself – old and young, the rich and the impecunious, are dragged along at her chariot wheels, as though she were a veritable queen of the olden time.

⁸¹¹ ZOLA Émile, *La Terre (The Soil)*, Translated by George D. Cox, T. B. Peterson and Brothers, Philadelphia, 1888, couverture.

'La Terre' is the latest, greatest and most powerful novel from Émile Zola's graphic pen ; indeed, it is perhaps the most powerful and wonderful romance ever written by any author in any language.

en a proposé quelques unes pour ses propres traductions, dont *L'Assommoir*, *Nana* et *Pot-Bouille*. Dans ces textes, elle démontre de nouveau ses connaissances en ce qui concerne l'auteur français et son courant.

Les romans sont généralement présentés au moins par un petit texte. Souvent, il s'agit d'un extrait d'article destiné à démontrer les qualités de l'ouvrage. C'est par exemple le cas pour la traduction d'Edward Binsse, qui reproduit des extraits d'un article du *New York Sun*⁸¹². Cette stratégie utilisée par la maison new-yorkaise permet à l'éditeur de se donner la caution d'un tiers connu du public. Il ne faut cependant pas négliger le choix de l'éditeur : d'une part il s'agit d'un des rares articles vraiment élogieux de l'époque, d'autre part celui-ci n'est reproduit qu'en partie. La décision quant au texte choisi et aux parties qui en sont extraites permet de dégager les lignes directrices du mode opératoire. T. B. Peterson and Brothers n'agit pas de la même façon. Mary Neal Sherwood, alias John Stirling, écrit elle-même une préface de huit pages dans laquelle elle démontre son savoir sur Zola. Cette façon de procéder sans recours direct à un aval plus prestigieux a aussi ses avantages : il donne à la traductrice l'occasion d'asseoir la qualité de son travail. C'est aussi à ce moment qu'elle prend définitivement le pseudonyme de John Stirling, qu'elle n'utilisait pas encore pour *Une page d'amour*. Ce nom masculin pourrait correspondre à un désir de montrer son sérieux, en ces temps reculés où une femme n'était pas jugée capable de fournir une réflexion de qualité. Nous savons aussi qu'elle collectait les appréciations sur ses traductions et que celles-ci étaient toujours plus élogieuses lorsqu'elles étaient anonymes. Les quelques remarques formelles permettent de dégager que G. W. Carleton s'appuie sur des pairs pour obtenir la validation de son travail tandis que T. B. Peterson and Brothers voient en Mary Neal Sherwood un gage de sérieux. Le lecteur aurait tendance à penser que la traduction de cette dernière sera probablement plus travaillée, son interprétation s'appuyant sur des connaissances solides. Au niveau du contenu de ces préfaces, les idées sont souvent à peu près similaires.

Du côté de G. W. Carleton, les premiers mots sont éloquentes : « Il y a un écrivain qui en ce moment est le plus positif, percutant et original des hommes de lettres français, et qui est presque totalement inconnu, sauf de nom, aux lecteurs anglais »⁸¹³. L'article change de sens par sa position en amont du texte. L'éditeur démontre ainsi qu'il existe une niche inconnue pour les Américains : il est donc de son devoir de combler cette lacune par la publication du roman. Le travail de Zola est présenté comme un grand succès en Europe, particulièrement en France, la curiosité devrait donc pousser les lecteurs des États-Unis à en savoir plus. C'est le premier point qui revient avec régularité dans les préfaces de *L'Assommoir*. Mary Neal Sherwood explique également que Zola est encore

⁸¹² ANONYME, « A Remarkable French Novelist », reproduit du *New York Sun*, 23 fév. 1879, *Gervaise*, par Émile Zola, traduit par Edward Binsse, G. W. Carleton, New York, 1879, p. 1.

⁸¹³ *Ibid.*

There is a writer who at this moment is the most striking positive, and original personage among French men of letters, and who is almost wholly unknown, except by name, to English readers.

inconnu en Amérique malgré sa célébrité en France : « Les éditeurs et traducteur de cet ouvrage des plus extraordinaires jugent souhaitable de dire quelques mots à propos de l'auteur, qui est relativement inconnu dans ce pays, bien que son œuvre et lui-même soient depuis dix ans les sujet de discussions et de controverses sans fin dans les milieux littéraires de Paris »⁸¹⁴. Dans ce discours, nous sentons déjà l'un des points manifestes de la réception de Zola aux États-Unis : l'intérêt de leur lectorat pour l'homme.

Les deux préfaces contiennent des informations sur la vie de Zola ainsi que sur ses origines italiennes. Puis, il s'agit de considérations sur le milieu social dans lequel il a grandi. L'article du *New York Sun* raconte la mort tragique de son père, et poursuit : « Les biens qu'il a laissés [François Zola] ont été perdus dans des procès malchanceux, et son fils Émile s'est retrouvé à l'âge de vingt ans sans le sou »⁸¹⁵. Plus de la moitié de la page est consacrée à des remarques sur l'homme, ses débuts difficiles et son succès actuel. Il y est également dépeint comme quelqu'un d'humble dans ses ambitions. Le journaliste poursuit en effet ainsi : « Sa réputation est faite, son nom est sûr, et il est capable de réaliser quand il le souhaite le rêve de sa vie, à savoir vivre dans une maison de campagne à lui, entouré de volailles et d'animaux domestiques, loin de l'effondrement et du tumulte de la capitale »⁸¹⁶. Zola est présenté comme un personnage de roman : il existe d'ailleurs des rapports entre son personnage principal et lui. Gervaise a connu la misère dans son enfance et son idéal de vie reste humble : « Elle rappelait son idéal d'autrefois, lorsqu'elle se trouvait sur le pavé : travailler, manger du pain, avoir un trou à soi, élever ses enfants, ne pas être battue, mourir dans son lit »⁸¹⁷. Nous remarquons donc, presque vingt ans avant l'affaire Dreyfus, les mêmes rapprochements entre le réel et la fiction, entre la vie de l'écrivain et celle de ses personnages. Mary Neal Sherwood y consacre une page et demi à deux pages sur les huit utilisées. Elle relate la mort de François Zola avant d'évoquer rapidement la grande pauvreté qui a touché son fils, en insistant plus sur cette période que le *New York Sun* : « Mais même ce pain n'était pas si facile à gagner, car ils [sa mère et lui] ont longtemps lutté contre la pauvreté, les privations et les déceptions »⁸¹⁸.

⁸¹⁴ SHERWOOD Neal Mary, « Préface », *L'Assommoir*, a novel, by Émile Zola, Translated by John Stirling, T. B. Peterson and Brothers, Philadelphia, 1879, p. 11.

It is deemed advisable by the publishers and translator of this most extraordinary work, that a few words should be said in regard to the author, who is comparatively unknown in this country, although his work and himself, have been for the last ten years the subject of endless discussion and controversy in the literary circles of Paris.

⁸¹⁵ ANONYME, « A Remarkable French Novelist », reproduit du *New York Sun*, 23 fév. 1879, *Gervaise*, par Émile Zola, traduit par Edward Binsse, op. cit., p. 1.

What property he [François Zola] left was lost in some unlucky lawsuits, and his son Émile found himself at the age of twenty absolutely penniless.

⁸¹⁶ *Ibid.*

His reputation is made, his name is secure, and he is able to realize whenever he chooses, the dream of his life, namely, to live in a country house of his own, surrounded by fowls and domestic animals, far from the crumble and uproar of the capital.

⁸¹⁷ *LA*, t. II, p. 502.

⁸¹⁸ SHERWOOD Neal Mary, « Préface », *L'Assommoir*, a novel, by Émile Zola, op. cit., pp. 11-2.

Sherwood évoque ensuite les problématiques morales et sociales inhérentes au texte zolien, dans deux paragraphes plus courts. Nous pouvons remarquer ici un positionnement très différent par rapport à T. B. Peterson and Brothers. L'article explique en effet les reproches faits par la prise au dépourvu des lecteurs peu habitués à un tel style. Il se place donc largement du côté de Zola, puisque tout écrivain qui se distingue par son originalité se heurte à ce type de critique. Le *New York Sun* développe une idée zolienne : il faut laisser le lecteur se forger son propre avis, lorsque Octave Feuillet, alors connu aux États-Unis, n'a pas cette objectivité : « La vérité est que lorsque ce réaliste accompli se met à décrire une couche particulière de la société, il ne propose pas de vous rebuter avec son impression, mais veut le peindre exactement tel quel et vous laisser vous faire des impressions »⁸¹⁹. C'est assez rude pour le lectorat féru d'Octave Feuillet. Néanmoins, le texte reprend la plume parfois vindicative de Zola, et proclame son écriture résolument moderne. Le procédé peut être jugé dangereux pour une préface. Malgré cette volonté affirmée d'être novateur, le texte n'utilise pas le mot « naturaliste ». Le dernier petit paragraphe qui clôt cette préface aborde en effet le « réalisme »⁸²⁰ d'une façon assez ambiguë : « Quoi qu'il puisse penser des principes fondamentaux du réalisme dans l'art et la littérature - une discussion dans laquelle nous n'avons pas besoin d'entrer ici - il est évident que les immenses accumulations de Zola s'avéreront d'une valeur singulière pour le futur étudiant de France qui connaîtra les conditions sociales de notre époque »⁸²¹. Il n'est pas dit clairement que Zola appartiendrait à l'école réaliste, la suggestion est même dans l'idée qu'il dépasse ses préceptes. Nous avons pu constater en effet que quelques journalistes avaient eu cette intuition dès le début de la réception américaine de l'auteur entre 1877 et 1879. En outre, nous retrouvons de nouveau la mise en avant du versant social de l'auteur. Le traduire est présenté comme une mission indispensable en matière de service culturel offert aux Américains.

Mary Neal Sherwood adopte une autre stratégie de communication, probablement plus douce, sans critiquer d'autres auteurs. Ce serait difficile au vu de la situation de T. B. Peterson and Brothers. Ceux-ci publient en effet des écrivains plus consensuels, dont Octave Feuillet⁸²². La traductrice opte donc pour une présentation sans provocation, cherchant manifestement à attirer le

Even this bread, however, was by no means so easy to win, for they struggled long with poverty, privations and disappointments.

⁸¹⁹ ANONYME, « A Remarkable French Novelist », reproduit du *New York Sun*, 23 fév. 1879, *Gervaise*, par Émile Zola, traduit par Edward Binns, op. cit., p. 1.

The truth is that when this thorough going realist undertakes to describe a particular stratum of society, he does not propose to put you off with his impression, but means to paint it precisely as it is, and let you form impressions for yourself.

⁸²⁰ *Ibid.*

⁸²¹ *Ibid.*

Whatever may he thought of the fundamental principles of realism in art and literature – a discussion into which we need not enter here – it is manifest that Zola's immense accumulations will prove of singular value to the future student of France under the social conditions of our day.

⁸²² FEUILLET Octave, *The History of a Parisienne (Histoire d'une Parisienne) being the story of a Parisian Woman of Fashion*, translated by Charles Ripley, T. B. Peterson and Brothers, Philadelphia, 1881.

maximum de lecteurs possible. Elle se rapproche cependant de la présentation new yorkaise car elle ne fait pas non plus usage du mot « naturaliste ». Son texte raconte la vie de l'auteur tout en présentant ses réalisations littéraires. Contrairement à l'article du *New York Sun*, elle l'inclut dans la tradition littéraire française actuelle : « Bien sûr, il s'est fait une foule d'amis parmi les hommes aussi jeunes que lui - il a encore moins de quarante ans - mais il s'est principalement lié avec Alphonse Daudet, Flaubert et les deux Goncourt – les disciples de l'école réaliste, qui a pris la nature pour seul représentant de leur credo »⁸²³. Des quatre auteurs cités, Mary Neal Sherwood connaît bien Daudet, puisqu'elle l'a traduit en 1877⁸²⁴. La suite met l'accent sur l'humilité de Zola, puisqu'il est dit qu'il écoute les mentors cités. La traductrice a l'habitude de travailler sur des textes de Feuillet et Cherbuliez, la référence à la « realistic school » est ainsi une façon pour elle de distinguer Zola de la littérature bourgeoise. Elle préfère manifestement décrire la méthode que de poser sur celle-ci un mot spécifique encore neuf dans l'esprit du public. Le résumé qu'elle fait prend cependant des libertés avec la vérité : l'auteur, pourtant considéré comme un chef d'école, est ici présenté comme un élève consciencieux qui a fini par prendre son envol. Nonobstant cette inexactitude, elle explique correctement la méthode employée : « Ces romans sont le résultat d'une longue étude et d'une observation attentive, de notes prises sur place, entrecoupées de phrases et de bribes de dialogue, inscrites au fur et à mesure qu'elles tombaient des lèvres de l'orateur - d'études physiologiques - et d'extraits de rapports médicaux »⁸²⁵. La rigueur de Zola est mise en valeur à plusieurs reprises. Elle donne des exemples, citant *Nana*, probablement dans le double but d'illustrer son propos et d'annoncer la future traduction.

La suite de sa préface fait un point rapide sur les problèmes de morale. De la même façon que l'édition new-yorkaise, elle affirme qu'il s'agit d'un malentendu : « Mais c'est une pure ignorance et un manque de considération de la véritable signification des œuvres de Zola »⁸²⁶. Elle reprend ensuite le principal argument de défense développé dans les journaux américains, à savoir que le vice est rendu « repoussant »⁸²⁷. Elle ajoute que ces descriptions transmettent de l'émotion : « Nous fermons le volume avec une faiblesse et du chagrin au cœur, car nous réalisons combien de

⁸²³ SHERWOOD Neal Mary, « Préface », *L'Assommoir*, a novel, by Émile Zola, op. cit., pp. 12-3.

He of course made a host of friends among men as young as himself – he is yet under forty – but chiefly consorted with Alphonse Daudet, Flaubert, and the two Goncourts – disciple of the realistic school, who took nature for the sole exponent of their creed.

⁸²⁴ DAUDET Alphonse, *Jack*, by Mary Neal Sherwood, translator of « Sidonie », Estes and Lauriat, Boston, 1877.

⁸²⁵ SHERWOOD Neal Mary, « Préface », *L'Assommoir*, a novel, by Émile Zola, op. cit., p. 13.

These novels were the result of long study and careful observation, of notes taken down on the spot, interspersed with phrases and bits of dialogue, inscribed as they fell hot from the lips of the speaker – of physiological studies – and extracts from medical reports.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 14.

But this is sheer ignorance and lack of appreciation of the real meaning of Zola's works.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 15.

Repulsive.

femmes dans notre propre pays sont rendues aussi misérables que Gervaise, et combien de maisons sont ravagées par ce terrible mal »⁸²⁸. La traductrice cherche également à construire un lien avec la vie quotidienne des Américains. Leur situation économique est en effet assez proche de celle qui existe en France : le texte de Zola fait donc écho non seulement aux préoccupations des Français mais aussi à celles des Américains.

Par la suite, elle relate l'événement qui est au cœur de la critique en 1879 : les articles de l'auteur sur les écrivains romantiques, notamment Hugo. Elle présente cette série de textes comme une maladresse de Zola : (« excessive imprudence »⁸²⁹). Ce paragraphe peut paraître surprenant ; il est selon notre hypothèse à attribuer à l'image de « rebelle » que les amis de l'auteur cherchent déjà à construire, et qui sera à son apogée lors de l'affaire Dreyfus. En outre, Mary Neal Sherwood ne peut pas ignorer les remarques qui ont été faites : elles sont nombreuses et largement connues du public. Plutôt que d'éviter de les mentionner, il vaut mieux les faire passer pour des erreurs de jeunesse, et tenter de les justifier. L'auteur français a l'air de se jeter dans des entreprises qui paraissent impossibles avec la fraîcheur arrogante de sa jeunesse : « Il affirmait fermement que les pièces modernes étaient aussi peu fidèles à la nature que les romans. Pour mettre l'accent sur ses théories, il a résolument décidé de mettre en scène des drames réalistes. C'est ce qu'il fit, constatant cependant, à son dégoût infini, qu'ils étaient les uns comme les autres des échecs absolus »⁸³⁰.

Toute la stratégie de Mary Neal Sherwood est de faire suivre ce paragraphe par le récit du succès de *L'Assommoir* à l'Ambigu. Nous retrouvons dès 1879 l'idée romanesque de celui qui va d'échec en échec avant la réussite, si précieuse au mythe de l'« American dream ». D'un certain point de vue, les mauvais résultats des premières pièces de Zola sont déjà intrinsèquement des punitions suffisantes pour son arrogance. Le succès avec lequel il est finalement couronné lui revient comme un dû. La traductrice fait ensuite un point sur cette représentation, en décrivant les aspects principaux de l'œuvre traduite, y compris la fin. Le succès colossal s'explique par la capacité à émouvoir : « La salle était bondée le soir de la première représentation de *L'Assommoir*, car la curiosité était intensément éveillée pour assister au spectacle tiré d'un roman qui avait déjà été vendu à plus de cent mille exemplaires. [...] Des dames se sont levées précipitamment pour quitter le théâtre ; d'autres se sont évanouies, la représentation, peut-être, mettant trop vivement sous leurs yeux les sinistres tragédies et les misérables mystères de leur propre maison. »⁸³¹. Enfin, Mary Neal

⁸²⁸ *Ibid.*

We close the volume faint and sick at heart, as we realize how many women in our own land are made as wretched as Gervaise, and how many homes are blighted by this terrible evil.

⁸²⁹ *Ibid.*

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 16.

He stoutly asserted that the modern plays were as fantastically false to Nature as were the novels. To emphasize his theories, he rashly determined to put some realistic dramas on the stage. This he did, finding however, to his infinite disgust, that they were one and all, utter failures.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 17.

The house on the evening of the first representation of 'L'Assommoir' was crowded, for curiosity

Sherwood propose une réflexion sur la traduction du titre de *L'Assommoir*, mot qu'elle juge impossible à traduire en langue anglaise. Voici la façon dont Mary Neal Sherwood justifie son choix :

L'ouvrier parisien, qui recourt à l'épicerie du coin pour son stimulant quotidien, sait que la boisson alcoolisée qu'il y absorbe, le « disposera » aussi sûrement qu'un coup de gourdin chargé, et dans son argot – car la classe ouvrière de Paris use d'une langue tout aussi argotique que l'homme rouge de l'Ouest - donnait à une buvette où un alambic était disponible le nom d'« Assommoir », qui, traduit littéralement, signifie « Le gourdin chargé » .

Avec cette explication, le lecteur n'aura aucune difficulté à comprendre pourquoi le traducteur a conservé le titre original que Zola avait donné à son œuvre, dont le sens complet est trop subtil pour être transmis dans un mot anglais.⁸³²

Cette préface nous porterait à croire que Mary Neal Sherwood a généralement privilégié le texte cible sur le texte source, et donc la compréhension du lecteur américain. À ce sujet, la préface est suivie d'un texte ambigu extrait du *London World*. Celui ci affirme qu'il faut absolument donner une version anglaise de *L'Assommoir* au public, mais tempère son avis en expliquant que celle-ci doit être coupée : « Que *L'Assommoir* ait besoin d'une certaine quantité d'élagage judicieux est incontestable; certaines touches de réalisme hideux avec lesquelles même Paris devenait rétif, devaient être omises - ou lissées ; faire cela, sans affaiblir le livre, serait une entreprise ardue – [...] »⁸³³.

La traductrice écrit ensuite dans un petit paragraphe qu'elle a bien suivi ces préceptes. Elle ne craint donc pas d'assumer les coupes auxquelles elle procède pour se conformer aux désirs des lecteurs anglophones. Sa façon de présenter les choses est plus pédagogique que celle de George Carleton. Ce dernier utilise un langage qui relève plus de la provocation, tandis que la traductrice prend la peine de donner un contexte, et s'autorise même à évoquer brièvement son mode de traduction. Il semble qu'elle cherche à acquérir une image plus sérieuse auprès de la communauté littéraire. Les années 1880 sont pour elle particulièrement chargées en terme de traductions. En plus

was intensely aroused to witness the representation on the stage, of a novel that had had a sale already of over One Hundred Thousands Copies. [...] Ladies rose hastily and left the theatre ; others fainted, the representation, possibly, bringing too vividly before their eyes the grim tragedies and wretched mysteries of their own homes.

⁸³² *Ibid.*, p. 18.

The Parisian workman, who resorts to the corner grog-shop for his daily stimulant, knows that the liquor he there imbibes, will as surely “lay him out” as will a blow from a loaded bludgeon, and in his slang – for the working class of Paris are as figurative in their language as is the red man of the West – gave to a drinking-shop where a still was displayed, the name of 'L'Assommoir', which, translated literally, means “The Loaded Bludgeon”.

With this explanation the reader will have no difficulty in understanding why the translator has preserved Zola's original title to his work, the full meaning of which is too subtle to be conveyed in an English word.

⁸³³ ANONYME, extrait du *London World*, rp. dans *L'Assommoir*, par Émile mile Zola, translated by John Stirling, T. B. Peterson and Brothers, Philadelphia, 1879, p. 20.

That 'L'Assommoir' needs a certain amount of judicious pruning is unquestionable ; certain touches of hideous realism under which even Paris grew restive, must be omitted – or smoothed over ; to do this, and not weaken the book, would be an arduous undertaking – [...] .

des travaux de Zola, elle traduit également Cherbuliez pour la D. Appleton Company de New York⁸³⁴.

Nana est prévu dans le calendrier de la maison d'édition G. W. Carleton. Cependant nous ne trouvons aucune trace de cet ouvrage. Mary Neal Sherwood a de son côté continué à traduire les romans de Zola, et a écrit trois autres préfaces : une pour *Son Excellence Eugène Rougon*, ainsi que deux autres pour les deux à scandale suivants, à savoir *Nana*, et *Pot-Bouille*.

Le texte qui précède *Nana* ressemble à celui de *L'Assommoir*. Il s'agit surtout de se justifier envers les attaques, d'encenser le succès incroyable des ventes et de présenter la méthode de l'auteur. Elle s'intéresse un peu plus aux fondements de la méthode, et insiste particulièrement sur l'influence de l'hérédité : « Il nous montre comment une femme du peuple, une fille comme NANA, née de quatre des cinq générations d'ancêtres vicieux et ivres, dévore, ruine et corrompt l'aristocratie [...]. »⁸³⁵ mais aussi celle des milieux, admirant ici la force des descriptions : « Il peint le Paris de l'Empire pour réprimander et avertir le Paris de la République. *Nana* ne donne aucun glamour à l'auto-indulgence, ni ne prête aucun charme aux personnages décrits comme essentiellement faux et corrompus, et le traducteur pense que la *jeunesse dorée* de ce pays a besoin d'être réprimandé et averti, tout autant que celle de la France. »⁸³⁶. Nous constatons ici que la traductrice, comme dans sa préface de *L'Assommoir*, pointe l'aspect didactique de l'œuvre mais aussi les incompréhensions des Américains. La nouveauté de cette préface réside dans la reproduction d'extraits issus de l'argumentation de Zola. Elle cite : « Il semble qu'un homme puisse passer un an et demi à collecter du matériel pour une œuvre, puis encore six mois à écrire son livre - à la fin de cette période, personne n'a le droit de l'accuser d'ignorance, quoi que ces critiques écrivent un article sur le coin d'une table, qui leur prend une heure ou deux, ils ne peuvent déclarer qu'il ne sait rien de la matière sur laquelle il a passé du temps, de la force, de l'observation et de l'énergie, pendant près de deux ans »⁸³⁷. Elle commence à adopter la même stratégie que la maison d'édition G. W. Carleton. Ceci

⁸³⁴ CHERBULIEZ Victor, *Saints and sinners. (Noirs et rouges)*, translated by Mary Neal Sherwood, D. Appleton Company, New York, 1882.

⁸³⁵ SHERWOOD Mary Neal, « Préface », *Nana, the Great Realistic Novel*, par Émile Zola, Translated by John Stirling, T. B. Peterson and Brothers, Philadelphia, 1880, p. 18.

He shows us how a woman of the people, a fille like NANA, born of four of five generations of vicious drunken ancestors, preys upon, ruins and corrupts the aristocracy [...].

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 22.

He paints the Paris of the Empire for the reproof and warning of the Paris of the Republic. *Nana* throws no glamour over self-indulgence, nor lends a charm to characters essentially false and corrupt, and that the *jeunesse dorée* of this country need the reproof and the warning, quite as much as that of France, is the belief of the translator.

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 19.

It seems that a man may spend a year and a half in collecting material for a work, and then another six months in writing his book – at the end of which time no one has the right to accuse him of ignorance, whatever these critics write an article on the corner of a table, which takes them an hour or two, and then declare that I know nothing of the matter on which I have spent time, strength, observation and energy, for nearly two years.

apparaît également dans la préface de *Son Excellence Eugène Rougon*, dans laquelle la traductrice explique : « Le traducteur de la série des *Rougon-Macquart*, au lieu de la préface habituelle qu'il a jusqu'à présent apposée sur chaque volume, propose désormais à ses lecteurs les extraits suivants d'une série d'articles écrits par Friederich Karl Petersen parus en mars 1877, dans une revue de Leipzig, *Unsere Zeit*, *Our Times*, dont le rédacteur en chef Herr Rudolf Gottshall, est également un romancier d'une grande célébrité en Russie ainsi qu'en Allemagne »⁸³⁸. Les extraits reproduits sont bien entendu dithyrambiques, et accentuent notamment la moralité des romans de l'auteur. Nous notons la volonté de la traductrice non seulement de se présenter avec humilité en s'effaçant, mais aussi de se masculiniser une nouvelle fois, avec la présence du pronom personnel « il ». Finalement la reproduction d'extraits ne compte que deux pages, tandis que le moment où la traductrice reprend la parole en compte également deux. Elle ne cherche donc pas tant à se montrer effacée qu'à s'effacer. C'est dans cette prise de parole que nous trouvons la raison pour laquelle *Son Excellence Eugène Rougon*, pourtant peu connu et n'ayant pas remporté un immense succès auprès du public, bénéficie d'une préface. Comme dans ses deux autres textes, Mary Neal Sherwood a voulu démontrer que Zola n'écrit pas seulement pour les Français mais aussi pour les Américains. Ainsi, elle souligne la présence d'un personnage originaire des États-Unis : « Pour les personnes qui ont connu Paris au temps de Louis Napoléon, chaque personnage de ce volume porte un nom ; même le gentil Américain, dont une brève mention est faite dans la description de Compiègne, est reconnaissable- [...] »⁸³⁹. En outre, nous constatons une différence majeure quant au mode opératoire de traduction qu'elle prétend avoir. Si elle restait plutôt honnête avec *L'Assommoir*, *Nana* ne suit pas les mêmes préceptes, puisqu'il est indiqué dès la page de garde que l'édition est « complète et non-abrégée »⁸⁴⁰.

La préface la plus longue est celle qui précède *Pot-Bouille* : elle comporte dix-sept pages, alors que celle de *Nana* ou *L'Assommoir* en font moins d'une dizaine, et que celle de *Son Excellence Eugène Rougon* n'en compte que cinq. En outre Mary Neal Sherwood nous indique qu'il s'agit d'un texte particulier en le nommant « Émile Zola »⁸⁴¹ et non « Préface ». Il s'agit en effet de raconter en

⁸³⁸ SHERWOOD Mary Neal, « Préface », *Clorinda : or, The Rise and reign of his excellency Eugène Rougon*, by Émile Zola, translated by John Stirling, T. B. Peterson and Brothers, Philadelphia, 1880, p. 17.

The translator of the 'Rougon-Macquart' series, instead of the usual Preface which he has hitherto affixed to each volume, now offers to his readers the following extracts from a series of articles written by Friederich Karl Petersen which appeared in March, 1877, in a Leipzig Review, *Unsere Zeit*, "Our Times", whose editor Herr Rudolf Gottshall, is also a novelist of great celebrity in Russia as well as Germany.

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 20.

To those persons who knew Paris in the days of Louis Napoleon, each character in this volume bears a name ; even the fair American, of whom brief mention is made in the description of Compiègne, is recognized - [...]

⁸⁴⁰ SHERWOOD Mary Neal, « Préface », *Nana, the Great Realistic Novel*, par Émile Zola, Translated by John Stirling, T. B. Peterson and Brothers, Philadelphia, 1880, p. 2.

Complete and unabridged.

⁸⁴¹ SHERWOOD Mary Neal, « Émile Zola », *Pot-Bouille*, by Émile Zola, translated by Jogn Stirling, T. B. Peterson and Brothers, Philadelphia, 1882, p. 3.

détails la vie de l'auteur, ses échecs, la mort de son père. Comme à son habitude, elle met en valeur le côté travailleur de l'écrivain, son succès après bien des obstacles, et le défend contre les attaques. Le fil conducteur qui permet d'aller de sa naissance à son accomplissement en tant que romancier est sans nul doute le besoin d'argent, qui est systématiquement répété, permettant des respirations du lecteur entre deux explications sur la méthode zolienne. Mais c'est aussi une façon pour la traductrice de faire des révélations sur les liens entre les romans et la réalité. Si jusque-là l'écrivain était présenté comme un personnage de fiction, cette préface marque une étape supplémentaire en expliquant qu'il se met en scène dans ses propres romans. Elle propose régulièrement des anecdotes durant le récit de sa vie : « Dans sa romance *Hélène ; ou, Une Page d'Amour*, Émile Zola a reproduit les détails de la disparition de son père dans la narration faite par Madame Grandjean. Elle relate la mort de son mari à l'Hôtel du Var dans une ville où elle ne connaissait pas une personne. »⁸⁴². L'enfance en Provence est également associée aux romans provinciaux du cycle. Les déboires de Zola sont minutieusement contés de façon à susciter l'émotion. Il s'agit de provoquer l'identification de l'écrivain avec un personnage de roman, qui serait plutôt du courant romantique : « Pendant tout le reste de 1860, tout 1861 et pendant les trois premiers mois de 1862, Zola a mené une existence bohème dans les rues de Paris, sans rien faire et sans ressources. »⁸⁴³. Le mot « Bohemian » est d'ailleurs répété plusieurs fois, et n'est pas sans rappeler le premier roman de Zola où il décrit une vie de « bohème » : *La Confession de Claude*. Il est également dit que l'écrivain a occupé la résidence de « Bernardin de Saint-Pierre, l'auteur de *Paul et Virginie* dans laquelle ses colocataires étaient étudiants et grisettes »⁸⁴⁴. La référence à Bernardin de Saint-Pierre rappelle le romantisme, tandis que le mot « grisette » résonne comme le cliché selon lequel les Parisiens sont des adeptes du cabaret et d'une vie de bohème. Son parcours à la maison Hachette est détaillé, du poste au département de publicité à la publication de nouvelles. La traductrice reproduit la réaction du directeur à la lecture de la première nouvelle de Zola : « Vous êtes un rebelle ! »⁸⁴⁵, qui n'est pas sans rappeler l'image que l'écrivain aura vingt années plus tard.

Mary Neal Sherwood présente précisément la méthode, non seulement dans l'étude de l'hérédité mais aussi en développant l'idée du cycle des *Rougon-Macquart*. La transition entre la

⁸⁴² *Ibid.*, p. 4.

In his romance, 'Hélène ; or, Une Page d'Amour', Émile Zola reproduced the details of his father's demise in the narration made by Madame Grandjean of the death of her husband at the Hôtel du Var in a city where she knew not a single person.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 6.

All the rest of 1860, all 1861 and during the first three months of 1862, Zola led a Bohemian existence in the streets of Paris, doing nothing and utterly without resources.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 7.

Bernardin de Saint-Pierre, the author of 'Paul et Virginie' where his fellow-tenants were students and grisettes.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 10.

You are a rebel !

biographie de l'écrivain et ses préceptes théoriques est légère. Tout est fait dans cette préface pour faciliter la lecture : « Certains problèmes physiologiques, étudiés lors de l'écriture de son roman *Magdalen Ferat*, ont amené Zola à s'intéresser aux particularités héréditaires des personnes et à considérer l'opportunité de s'en inspirer dans la composition d'un roman »⁸⁴⁶. Le projet d'une suite de nombreux volumes est tributaire des besoins d'argent de l'auteur. Les divers tomes du cycle sont attachés à l'expérience de l'écrivain : « L'auteur avait choisi la ville d'Aix comme lieu de naissance de la famille Rougon-Macquart, mais préférait lui donner le nom de Plassans pour que personne ne puisse être offensé »⁸⁴⁷. Après quelques explications sur le cycle, Mary Neal Sherwood parle de l'immense succès de *L'Assommoir*, en rappelant qu'il concerne les deux côtés de l'Atlantique, puisqu'une adaptation théâtrale a été jouée à New York. Elle ne précise bien sûr pas que celle-ci a été un échec commercial. Elle mentionne pour la première fois le mot « naturaliste » : « Les critiques l'ont mis en pièces, mais tout le monde l'a lu et a dit quelque chose de l'école naturaliste à laquelle il appartenait. »⁸⁴⁸. Pourtant, rien n'est dit pour expliquer exactement ce qui fait partie, dans le style de Zola, de cette école naturaliste. Un peu plus tard, le succès de *Nana* est mentionné, et le mot « naturalist » est encore employé sans explication : « En février 1880, lorsque M. Charpentier sortit *Nana* sous forme de livre, il reçut des commandes anticipées de cinquante-cinq mille exemplaires, et ordonna immédiatement dix mille exemplaires à imprimer. Le merveilleux roman naturaliste a maintenant dépassé la centième édition »⁸⁴⁹. Sans qu'elle n'entre dans les détails, cette préface est tout de même plus complète au sujet des *Rougon-Macquart* que les trois précédentes. Le texte démontre les connaissances solides de Mary Neal Sherwood. Le lecteur a accès au cheminement de pensée de l'écrivain et peut suivre l'évolution de son écriture. Rien n'est dit explicitement à propos des liens entre le naturalisme et la méthode : la traductrice laisse à son lectorat le soin de le comprendre. C'est très caractéristique de sa façon de traduire ; elle reste toujours dans l'implicite et n'impose rien. Ce n'est pas toujours le cas de Zola : les altérations de sens sont alors fâcheuses. La suite de la préface évoque superficiellement le mode opératoire qu'elle prétend s'imposer.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 11.

Certain physiological problems, studied while writing his romance 'Magdalen Ferat', caused Zola to turn his attention to the hereditary qualities of persons and to consider the advisability of drawing on them in the composition of a novel.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 13.

The author had chosen the town of Aix as the birthplace of the Rougon-Macquart family, but preferred to give it the name of Plassans that no one might be offended.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 15.

The critics tore it to pieces, but everybody read it and had something to say of the naturalistic school to which it belonged.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 16.

In February, 1880, when M. Charpentier brought out 'Nana' in book form, he had advance orders for fifty-five thousand copies, and at once directed ten thousand copies, to be printed. The wonderful naturalistic novel has now passed its hundredth edition.

La première information qu'elle veut donner est bien sûr liée au succès des traductions : la réussite n'est pas seulement française, elle est aussi américaine. Elle ne cite que sa maison d'édition, sans préciser qu'elle est l'auteur de toutes les versions américaines qui y sont publiées : « Les grands romans de Zola sont publiés en anglais par MM. T. B. Peterson & Bros., et l'immense vente qu'ils ont toujours faite montre de manière concluante qu'ils sont aussi populaires aux États-Unis qu'en France. »⁸⁵⁰. Ce procédé peut paraître hypocrite, néanmoins il rappelle ceux de l'auteur français qui signait d'un pseudonyme des articles destinés à mettre en valeur ses propres textes. D'une façon tout aussi habile, Mary Neal Sherwood encense ses propres travaux, tout en exposant son supposé mode opératoire de traduction :

Les messieurs. Peterson ont employé des traducteurs aux capacités marquées, et leurs versions des romans de Zola sont des reproductions graphiques et fidèles aux grands originaux. Toutes les particularités de la langue et du style de Zola ont été conservées, et donc ceux qui ne savent pas lire le français peuvent avoir les romances naturalistes phénoménales telles que l'auteur les a écrites, à l'exception de quelques concessions qui ont été faites aux idées et aux goûts américains.⁸⁵¹

La traductrice prétend donc être fidèle au texte, que ce soit pour *Pot-Bouille* ou ses anciens travaux, insistant sur la nécessité de donner une version fiable aux anglophones. Cela vient contredire ce qui était écrit dans *L'Assommoir*. Le syntagme « peculiarities of language » nous laisse à penser que les passages de discours indirect libre comme l'usage d'argot seront transcrits sans censure. Elle fait néanmoins une petite concession aux « American ideas and taste », mais celle-ci ne prend, dans son discours, qu'une modeste place : « a few ». Le texte qui va suivre ainsi que les versions déjà en vente sont donc présentés comme des supports pertinents pour l'étude du modèle zolien ainsi que du naturalisme, puisque le terme revient une troisième fois ici. Pourtant, un autre mot est gênant : Mary Neal Sherwood, dans cet extrait et dans toute la préface, utilise « romance » pour « roman ». Si les mots sont proches phonétiquement, ils ont pourtant un sens différent, puisqu'une romance raconte une histoire d'amour, généralement plutôt édulcorée. Zola est loin de raconter des histoires d'amour au sens du mot « romance » dans ses ouvrages. Et pourtant, c'est souvent ce qui est mis en valeur, que ce soit dans les petits textes destinés à la publicité, ou même ici à propos d'*Une page d'amour*, désignée comme une « histoire d'amour à la fascination

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 17.

Zola's great novels are published in English by Mssrs. T. B. Peterson & Bros., and the immense sale they have always had shows conclusively that they are fully as popular in the United States as in France.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 19.

The Mssrs. Peterson have employed translators of marked ability, and their versions of Zola's novels are graphic and faithful reproductions of the great originals. All Zola's peculiarities of language and manner have been retained, and hence those who cannot read French are enabled to have the phenomenal naturalistic romances just as the author wrote them, with the exception of a few concessions which have been made to American ideas and taste.

singulière »⁸⁵². C'est bien sûr une des clefs qui permet de comprendre, mais la version originale est plus complexe qu'une simple histoire d'amour.

Ainsi, les préfaces montrent une évolution dans la façon de percevoir l'intérêt potentiel des lecteurs. Ici, le « third-person effect » déjà évoqué est au cœur de la réception. La seule prudence que montre G. W. Carleton est de décharger une partie de sa responsabilité sur un grand périodique new yorkais. Cet extrait, bien que court et ne développant pas suffisamment le modèle zolien, était assez provocateur. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles cette publication n'a finalement pas été suivie par celle de *Nana*. Mary Neal Sherwood se montre au contraire beaucoup plus prudente. Tout en mentant effrontément dans la page de garde de *Nana* et la préface de *Pot-Bouille* sur la fidélité de son mode opératoire de traduction, elle présente Zola sous son jour le plus romanesque et romantique. Ses introductions s'allongent au fur et à mesure des publications. La méthode est décrite assez succinctement ; il s'agit d'abord d'évoquer ce qui plaît le plus aux Américains, à savoir la prise de note et l'étude d'un milieu. Cet élément est mentionné dans le texte qui précède *L'Assommoir*, puis plus largement développé dans la préface de *Nana*, où l'aval de l'auteur est sollicité. Il faut attendre *Pot-Bouille* pour que soient évoquées de façon explicite l'étude de l'influence de l'hérédité et des milieux et la présence d'un cycle dans lequel s'intègrent les tomes précédents. Ces éléments peuvent se rattacher à la perception favorable de la puissance de travail de Zola : il paraît logique, dans ce contexte, de vouloir donner une image positive de l'auteur en développant cet aspect.

A contrario, l'influence de l'hérédité étant mal reçue, elle n'a été évoquée explicitement que dans un second temps. Elle a pourtant un écho prudent dans les deux premières préfaces : celle de *L'Assommoir* où l'étude de la maladie de Coupeau est mentionnée, mais aussi celle de *Nana*, qui est le produit « de quatre ou cinq générations d'ancêtres alcooliques et vicieux »⁸⁵³. La mention du cycle des *Rougon-Macquart* est quant à elle plutôt d'ordre commercial : il y avait encore peu de traductions disponibles lorsque les préfaces de *L'Assommoir* et *Nana* sont écrites, l'intérêt d'en faire la publicité est donc moindre. La mention du discours indirect libre et de l'argot arrive tardivement dans la préface de *Pot-Bouille* et n'est qu'implicite : nous imaginons mal un anglophone qui ne connaîtrait Zola que par les articles américains comprendre ce à quoi il est fait référence. Mary Neal Sherwood donne les informations petit à petit, avec une grande prudence. Le danger d'être mal perçu par les Américains est-il réel ou imaginaire ? Nous ne connaissons en effet pas d'autre maison d'édition qui ait édité avec autant de succès les romans de Zola entre 1878 et 1892. En outre, la traductrice parle de sa technique et de ses méthodes de travail. D'abord, elle le développe

⁸⁵² *Ibid.*, p. 18.

love-story of singular fascination.

⁸⁵³ SHERWOOD Mary Neal, « Préface », *Nana, the Great Realistic Novel*, par Émile Zola, Translated by John Stirling, T. B. Peterson and Brothers, Philadelphia, 1880, p. 18.

of four or five generations of vicious drunken ancestors.

uniquement en creux, démontrant son attention au texte par l'explication du titre « L'Assommoir ». Puis, elle y revient dans la préface de *Pot-Bouille*. Tout en utilisant systématiquement le terme de « romance », elle affirme à partir de *Nana* que ses traductions sont fidèles, avec une légère réserve. Il est facile de se douter, après l'analyse de sa version d'*Une page d'amour*, que ce ne sera pas le cas. L'étude des romans à scandale permet d'affiner ce que Mary Neal Sherwood sous-entend par « quelques concessions » « aux idées et au goût américains »⁸⁵⁴.

II Place des axes principaux de l'écriture zolienne dans les versions anglophones

Si la maison G. W. Carleton n'affirme rien en ce qui concerne le modèle zolien, nous pouvons inférer que cet éditeur proche d'Howells avait une connaissance relative du projet. Du côté T. B. Peterson and Brothers, la traductrice a largement prouvé son savoir en la matière. Parmi les axes principaux de l'écriture zolienne, il s'agit d'en choisir quelques uns en fonction de leur pertinence dans le cadre d'une étude de traduction. Mary Neal Sherwood, nous l'avons vu, introduit la méthode par enquête préalable. L'influence et l'étude des milieux feront donc l'objet d'une première réflexion. Ensuite, notre propos s'intéressera à la science et à l'étude médicale. L'hérédité en tant que telle pose problème. Son influence sera analysée dans un second temps, avec à l'appui des références scientifiques de tous ordres. La troisième analyse sera centrée sur la traduction des complexités de la langue compte tenu des diverses influences qui l'enrichissent.

1 L'étude des milieux : la prise de note, le vocabulaire technique

C'est peut-être précisément ici que nous trouvons la justification de l'attente créée autour du roman *L'Assommoir*. Cela fait déjà deux ans que les Américains connaissent le scandale sans pouvoir être confrontés au texte qui l'a déclenché. Comme nous avons pu le constater, la maison T. B. Peterson and Brothers n'a pas hésité à créer un effet d'attente par la publication d'*Une page d'amour* en 1878, alors qu'il était possible dès ce moment de travailler sur *L'Assommoir*. Par ailleurs, cette décision permet d'affirmer que la traduction a été faite à partir de l'édition papier et non du feuilleton. G. W. Carleton précise d'ailleurs que le texte source est issu de la « sixième édition de Paris »⁸⁵⁵, ce qui correspond à la soixantième édition. Il est toutefois probable que le choix de la maison de Philadelphie résulte d'autres raisons. Comme nous l'avons vu, *Une page*

⁸⁵⁴ « a few concessions » « to American ideas and taste ».

⁸⁵⁵ ZOLA Émile, *Gervaise*, par, traduit par Edward Binsse, G. W. Carleton, New York, 1879, couverture. sixtieth Paris edition.

d'amour fournissait une matière moins polémique. Mais outre sa dimension de controverse, *L'Assommoir* présente des difficultés particulières. Si les deux romans décrivent une maladie – la phthisie puis l'hystérie chez Jeanne et le *delirium tremens* chez Coupeau –, l'histoire de Gervaise met en scène des métiers des classes sociales populaires. Cela suppose un vocabulaire technique que les traducteurs ne sont pas supposés connaître. Ce lexique pose une problématique spécifique ainsi que Hans Färnlöf l'affirme :

La nomenclature des domaines explorés par Zola (le monde de l'industrie, de l'agriculture, de la finance, du clergé, etc.) exige un travail immense de la part du traducteur, qui doit, dans une certaine mesure, refaire le processus de documentation qu'avait auparavant mené l'écrivain dans son travail préparatif. Cela donne lieu à des malentendus ou à des omissions partielles, faute de temps accordé au traducteur et/ou de sources adéquates.

Or, même en comprenant parfaitement le texte original, il peut être difficile de savoir pour quelle dénomination opter, surtout pour ce qui est des noms propres, du fait qu'une bonne part de la terminologie peut être ancrée dans le temps et l'espace.⁸⁵⁶

Dans les exemples choisis, nous avons donc trois lexiques inhérents aux jargons des communautés sociales ou professionnelles mises en scène par Zola. Il s'agit de celui des travailleurs pauvres dans *L'Assommoir*, du théâtre dans *Nana* et de l'agriculture dans *La Terre*. Deux positions traductrices sont possibles : se concentrer sur le texte source, et donc conserver les matériaux et techniques français, ou avoir une approche dirigée vers le texte cible, et donc se documenter sur les pratiques américaines. Il serait compliqué et incorrect de traduire tout un paragraphe décrivant un procédé parisien en expliquant à la place ce qu'aurait fait un ouvrier américain. Cependant il n'est pas inenvisageable que les traducteurs américains aient voulu transcrire les noms de quelques outils. En outre, les matières premières et procédés de fabrication sont assez similaires de part et d'autre de l'Atlantique, ce qui supprime en partie la difficulté. Avant de proposer une synthèse, nous étudierons séparément la transcription du langage technique dans ces trois romans.

a) *L'Assommoir : les techniques des blanchisseuses, les outils du zingueur, l'alambic*

Le roman publié en 1877 présente de nombreuses difficultés de traduction liées au vocabulaire technique car de nombreux métiers sont représentés : forgeron, confiseur, orfèvres, chapelier... Nous sélectionnons donc deux exemples représentatifs des pratiques utilisées dans les traductions : les métiers de blanchisseuse et zingueur, ceux de Gervaise et Coupeau. Il paraît essentiel pour le traducteur d'avoir une solide documentation sur ces deux spécialités puisque ce sont celles qui sont le plus mises à l'honneur dans *L'Assommoir*. En outre, une étude du vocabulaire

⁸⁵⁶ FÄRNLÖF Hans, « La somme du transfert – pour une approche compréhensive de la transmission de l'œuvre de Zola en suédois », *Orbis Litterarum*, 25 février 2019, p. 7, en ligne : <https://doi.org/10.1111/oli.12223> (lien consulté le 30/03/2019).

autour de l'alcool et des débits de boisson sera proposée : c'est le sujet principal du roman. Le métier de Gervaise est décrit dès les premières pages du livre, lorsqu'elle va au lavoir après que Lantier l'a quittée. Elle ne sait pas encore qu'il a pris toutes ses affaires et l'argent du ménage. Pendant la conversation avec madame Boche, les étapes du lavage sont consignées par Zola :

La conversation continua, très haut. La concierge, parfois, était obligée de se pencher, n'entendant pas. Tout le linge blanc fut battu, et ferme ! Gervaise le replongea dans le baquet, le reprit pièce par pièce pour le frotter de savon une seconde fois et le brosser. D'une main, elle fixait la pièce sur la batterie ; de l'autre main, qui tenait la courte brosse de chiendent, elle tirait du linge une mousse salie qui, par longue bavures, tombait. Alors, dans le petit bruit de la brosse, elles se rapprochèrent, elle causèrent d'une façon plus intime.⁸⁵⁷

Outre le rythme et la musicalité du texte, nous avons affaire à un lexique technique, comme les mots « baquet », « batterie » et « brosse de chiendent » en attestent. Les mots « baquet » et « batterie » n'ont pas d'équivalent direct en langue anglaise, ce qui complique la tâche du traducteur. Une « brosse de chiendent » se nomme « scouring-brush » en américain. Les étapes sont aussi détaillées, avec d'abord le battage du linge, puis le rinçage, le savonnage et le brossage. L'usage de la batterie qui sert à fixer la pièce pendant qu'elle est brossée est expliqué. Voici la façon dont Mary Neal Sherwood transcrit ce passage :

The conversation continued until all the linen was well beaten and yet whole ! Gervaise then took each piece separately, rinsed it, then rubbed it with soap and brushed it. That is to say, she held the cloth firmly with one hand, and with the other moved the short brush from her, pushing along a dirty foam which fell off into the water below.
As she brushed they talked.⁸⁵⁸

Nous pouvons constater qu'aucune équivalence des mots du lexique spécifique au métier de blanchisseuse n'est proposée et qu'en outre, certaines phrases ne sont pas traduites. Le mot « baquet » est simplement évité, tout comme le mot « batterie ». Le syntagme « brosse de chiendent » est traduit par « short brush », un choix discutable. Le lecteur peut se demander par rapport à quelle autre brosse celle-ci est « petite », et donc supposer qu'il en existe une autre, ce qui est faux. Pour ce qui est de la technique en tant que telle, les étapes sont les mêmes que chez Zola. Il est vrai que Mary Neal Sherwood a admis elle-même avoir coupé certains passages, cependant il est difficile de retrouver dans cette coupe les préceptes du *London World*, qui demandaient à ce que les moments d'« hideous realism » soient coupés ou édulcorés. Il est difficile de voir de l'« odieux

⁸⁵⁷ *LA*, t. II, p. 388.

⁸⁵⁸ ZOLA Émile, *L'Assommoir*, a novel, translated by Mary Neal Sherwood, op. cit., p. 40.

La conversation se poursuivait jusqu'à ce que tout le linge soit bien battu mais toujours en bon état ! Gervaise prenait chaque pièce séparément, puis rinçait, frottait avec du savon et brossait chacune d'elle. C'est-à-dire qu'elle tenait fermement le tissu d'une main et que de l'autre elle déplaçait la petite brosse, poussant une mousse sale qui tombait dans l'eau en dessous.

Tandis qu'elle frottait, elles parlèrent.

réalisme » dans un baquet, une batterie, ou une brosse de chiendent. L'absence de traduction est probablement imputable au manque d'équivalence, mais cela reste un cas de simplification dont la traductrice ne parle absolument pas dans le paratexte.

Examinons à présent la traduction du même passage que propose Binsse :

The conversation continue in a high key. The portress, not hearing easily, was obliged, occasionally, to lean over.

All her linen was pounded hard and well. Gervaise doused it again into the wash-tub, retaking article by article to soap and rub it a second time. With one hand, she attached a piece to the trestle-work ; whilst with the other, holding a scouring-brush, she extracted the dirty suds from the linen which gell in spreading streamlets. Then, during the gentle agitation of the brush, they approached each other, chatting more intimately.⁸⁵⁹

La traduction n'a pas été facile : pourtant Edward Binsse propose les mots « wash-tub », qui recoupe le terme « baquet » et « trestle-work », qui signifie littéralement « tréteau-travail ». Le lecteur anglophone peut largement imaginer un tréteau qui servirait à travailler. Enfin, la « brosse de chiendent » est bien une « scouring-brush ». Nous remarquons également que toutes les phrases sont traduites sans altération de sens, les étapes du travail sont ainsi correctement retranscrites.

Dans cet extrait représentatif, nous constatons que Mary Neal Sherwood donne une version abrégée, évite la difficulté en cas de vocabulaire technique, mais conserve les étapes du travail. Elle n'a manifestement pas fait les mêmes recherches que l'auteur. Rappelons qu'elle traduit de nombreux romans tous les ans et n'a donc que peu de temps à y consacrer. Au contraire, Binsse fait preuve d'une grande fidélité au texte, et n'a semble-t-il aucun mal à traduire le lexique. L'équivalent de « brosse de chiendent » n'était pas une évidence : il est probable qu'une enquête a été faite.

Le passage où Coupeau travaille sur le toit, juste avant sa chute, est un bel exemple du lexique spécifique, sur lequel le traducteur profane doit faire des recherches s'il veut en offrir une transcription correcte. Le paragraphe suivant se situe quelques pages avant que l'ouvrier ne tombe du toit :

Coupeau terminait alors la toiture d'une maison neuve, à trois étages. Ce jour-là, il devait justement poser les dernières feuilles de zinc. Comme le toit était presque plat, il y avait installé son établi, un large volet sur deux tréteaux. Un beau soleil de mai se couchait, dorant les cheminées. Et, tout là-haut, dans le ciel clair, l'ouvrier taillait tranquillement son zinc à coups de cisaille, penché sur l'établi, pareil à un tailleur coupant chez lui une paire de culottes. Contre le mur de la maison voisine, son aide, un gamin de dix-sept ans, fluet et blond, entretenait le feu

⁸⁵⁹ ZOLA Émile, *Gervaise. (L'Assommoir), The Natural and social Life of a Family under the Second Empire. A novel.*, Translated from the Sixtieth Paris Edition by Edward Binsse, op. cit., p. 19.

La conversation se poursuivait bien haut. La concierge, qui n'entendait pas facilement, était obligée, à l'occasion, de se pencher.

Tout son linge était battu bien fort. Gervaise l'aspergea de nouveau dans le lavabo, reprenant article par article au savon et le frota une seconde fois. D'une main, elle fixait la pièce sur la batterie ; tandis que l'autre, tenant une brosse à récurer, elle extrayait la mousse sale du linge qui se gélifiait en coulant dans les ruisseaux. Puis, pendant la douce agitation de la brosse, elles s'approchèrent, bavardant plus intimement.

du réchaud en manœuvrant un énorme soufflet, dont chaque haleine faisait envoler un pétilllement d'étincelles.⁸⁶⁰

Ce passage est symptomatique des remarques faites par Hans Färnlöf. La confection d'un toit supposait un procédé différent en France et aux États-Unis. Sans changer complètement le sens, il est justifié pour un traducteur américain de vouloir transposer ces techniques dans son pays. Ainsi, les mots et syntagmes « feuilles de zinc », « établi », « volet », « tréteaux », « cisaille », « réchaud » et « soufflet » pourraient ne pas être traduits littéralement mais plutôt transcrit par une équivalence qui donnerait du sens pour un lecteur anglophone.

Voici la traduction proposée par Mary Neal Sherwood :

Coupeau was then completing the roof of a three-storied house, and was laying the very last sheets of zinc. It was May, and a cloudless evening. The sun was low in the horizon, and against the blue sky the figure of Coupeau was clearly defined, as he cut his zinc, as quietly as a tailor might have cut out a pair of breeches in his workshop. His assistant, a lad of seventeen, was blowing up the furnace with a pair of bellows, and at each puff a great cloud of sparks arose.⁸⁶¹

Nous remarquons la même technique d'évitement que lorsqu'il s'agissait de la blanchisserie. Le mot « zinc » est traduit, mais il s'agit d'un mot transparent. La phrase qui contient les mots « établi », « volet » et « tréteaux » est simplement coupée. Il s'agit probablement de la simplification que nous avons évoquée dans l'analyse d'*Une page d'amour*, cependant il s'avère ici que le passage choisi contient une difficulté que la traductrice a pu vouloir éviter. Les restructurations permettent également à Mary Neal Sherwood d'éviter de traduire lorsque ses connaissances sont insuffisantes. Les « coups de cisaille » ne sont pas traduits suite à un changement dans la structure de la phrase. La fin du paragraphe tente pourtant de transcrire un peu le vocabulaire technique. Le premier syntagme est coupé, mais la suite conserve la structure, proposant ainsi des équivalences. Le terme « blow up » pour « entretenir » lorsqu'il s'agit d'un feu est correct. « Bellow » signifie bien « soufflet », même si « furnace » est une traduction approximative. Il n'existe pas de véritable équivalence en langue anglaise. Mary Neal Sherwood traduit donc une part de vocabulaire technique, cependant elle ne cherche pas à le transposer en Amérique : le passage peut être considéré comme une information lacunaire sur la fabrication des toitures françaises. La traductrice n'a manifestement pas donné assez d'importance à ce genre de

⁸⁶⁰ *LA*, t. II, pp. 478-9.

⁸⁶¹ ZOLA Émile, *L'Assommoir*, a novel, translated by Mary Neal Sherwood, op. cit., p. 134.

Coupeau terminait alors le toit d'une maison à trois étages et posait les toutes dernières feuilles de zinc. C'était le mois de mai, la soirée était belle. Le soleil était bas à l'horizon, la silhouette de Coupeau se détachait clairement du ciel bleu alors qu'il coupait son zinc, aussi discrètement qu'un tailleur aurait pu découper une culotte dans son atelier. Son assistant, un garçon de dix-sept ans, chauffait le four avec une paire de soufflets, et à chaque bouffée un grand nuage d'étincelles s'élevait.

passage pour proposer une transcription complète du langage technique. En outre, contrairement à ce qu'elle laisse supposer dans sa préface, elle ne se focalise pas sur le texte cible, puisqu'elle ne fait pas en sorte que les Américains puissent contextualiser le passage. Il serait toutefois tout aussi erroné de prétendre qu'elle se concentre sur le texte-source, qui est largement détourné.

Edward Binsse n'a pas traité le paragraphe de la même façon :

Coupeau was finishing the roof of a new three-story house. It happened this day the last sheets of tin were to be laid on. As the roof was nearly flat, he had rigged for himself a work table, a large shutter upon two wooden horses. A fine May-day sun was setting gilding the chimneys, and away up in the clear sky, the workman, quietly paring the tin with his shears, was bent over the table, like a tailor cutting out trousers. Against the wall of the neighboring house, his assistant, a seventeen-year-old lad, fair and slender, kept up the flame in the tire pot by working a large bellows, whose every breath blew away crackling sparks.⁸⁶²

Visuellement, le texte est bien plus long que celui de Mary Neal Sherwood. Les phrases sont toutes traduites, les syntagmes ne sont pas censurés. Binsse propose une équivalence pour chaque mot du lexique technique : le « zinc » devient « tin », « établi » « work table », « volet » « shutter », « tréteaux » « wooden horse », « cisaille » « shears », « réchaud » « tire-pot » et « soufflet » « bellows ». La plupart de ces traductions sont des équivalences, mais trois posent un problème particulier. « Tire-pot » ne signifie pas directement réchaud. Une équivalence peut être connue et éliminée délibérément par le traducteur. C'est le cas pour « tin » qui signifie « étain » et non « zinc », et pour « wooden horse » qui signifie « cheval de bois » et non « tréteaux ». Les deux mots auraient aisément pu être traduits par « zinc » et « trestle ». Nous pouvons avancer l'hypothèse qu'Edward Binsse a effectué le même travail que Zola en allant chercher le vocabulaire utilisé dans le milieu des zingueurs américains. L'auteur français ne se trompait pas en donnant des feuilles de zinc à Coupeau, ainsi qu'André Guillerme l'affirme : « En Hollande et en Prusse, on prépare les plaques au sol et on les pose une fois ouvrées : la technique est transférée en France sous l'impulsion du principal fournisseur de zinc, Mosselman, vers 1825 »⁸⁶³. Aux États-Unis, le matériel utilisé pour les toits dans le courant du XIX^e siècle est en effet l'étain, selon le site *Preservation and*

⁸⁶² ZOLA Émile, *Gervaise. (L'Assommoir), The Natural and social Life of a Family under the Second Empire. A novel.*, Translated by Edward Binsse, op. cit., p. 105.

Coupeau terminait le toit d'une maison neuve de trois étages. C'est arrivé ce jour-là que les dernières feuilles d'étain devaient être posées. Le toit étant presque plat, il s'était gréé une table de travail, un grand volet sur deux chevaux de bois. Un beau soleil de mai se couchait, dorant les cheminées, et au loin dans le ciel clair, l'ouvrier, en taillant l'étain avec ses cisailles, se penchait sur la table, comme un tailleur découpant un pantalon. Contre le mur de la maison voisine, son assistant, un garçon de dix-sept ans, blond et élancé, maintenait la flamme dans la marmite à pneus en travaillant un gros soufflet, dont chaque souffle rejetait des étincelles crépitantes.

⁸⁶³ GUILLERME André, « Techniques et matériaux de construction XIX^e-XX^e siècles, une introduction, *History and technology*, en ligne, p. 6, disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/07341519108581775> (lien visité le 25/01/2019).

Products : « In terms of materials, tinplate was used as a roofing material but then replaced with terneplate »⁸⁶⁴. Nous pouvons en déduire qu'Edward Binsse a effectivement proposé un travail de transposition culturelle en se focalisant sur le texte cible, de façon à créer un support documentaire fiable pour les Américains, contrairement à Mary Neal Sherwood. Afin de valider cette hypothèse, nous nous intéresserons à la traduction du passage concernant l'alambic :

Mais ils ne sortirent pas tout de suite ; elle eut la curiosité d'aller regarder, au fond, derrière la barrière de chêne, le grand alambic de cuivre rouge, qui fonctionnait sous le vitrage clair de la petite cour ; et le zingueur, qui l'avait suivie, lui expliqua comment ça marchait, indiquant du doigt les différentes pièces de l'appareil, montrant l'énorme cornue d'où tombait un filet limpide d'alcool. L'alambic, avec ses réipients de forme étrange, ses enroulements sans fin de tuyaux, gardait une mine sombre ; pas une fumée ne s'échappait ; à peine entendait-on un souffle intérieur, un ronflement souterrain ; c'était comme une besogne de nuit faite en plein jour, par un travailleur morne, puissant et muet.⁸⁶⁵

La description de l'alambic est d'autant plus intéressante que c'est lui qui précipite la déchéance des deux personnages principaux. C'est une traduction délicate puisqu'il s'agit d'une image de l'écrasement sans fin qu'ils vont subir. Son côté mystérieux représente en partie le travail sourd du déterminisme, qu'il résulte de l'hérédité ou du milieu. La description donnée par Zola correspond à un alambic classique ; les Américains en avaient de similaires. Les mots complexes à traduire sont soulignés. Certains ont des équivalences : « alambic » se traduit par « still », « cuivre » par « copper », « cornue » par « retort » étant donné le contexte, « réipients » par « containers » et « tuyau » par « pipe ». Le mot qui pose le plus de problème est « zingueur », puisqu'il faudrait dire « zinc-roofer », ou, si la traduction se centre sur le texte-cible, « tinsmith ». Voici la proposition de Mary Neal Sherwood :

They did not, however, depart at once. She wished to look at the still, and stood for some minutes gazing with curiosity at the great copper machine. The tin worker, who had followed her, explained to her how the thing worked, pointing out with his finger the various parts of the machine, and showed the enormous retort whence fell the clear stream of alcohol. The still, with its intricate and endless coils of wire and pipes had a dreary aspect. Not a breath escaped from it and hardly a sound was heard. It was like some night task performed in daylight, but a melancholy, silent workman.⁸⁶⁶

⁸⁶⁴ ANONYME, « Tin Roofing Today vs. 19th Century Tin Roofing », *Preservation and Products, inc.*, en ligne, disponible sur :

<http://preservationproducts.com/content/tin-roofing-today-vs-19th-century-tin-roofing> (lien visité le 25/01/2019).

⁸⁶⁵ *LA*, t. II, p. 411.

⁸⁶⁶ ZOLA Émile, *L'Assommoir*, a novel, translated by Mary Neal Sherwood, op. cit., p. 70.

Ils ne sont cependant pas partis tout de suite. Elle souhaitait regarder l'alambic et resta quelques minutes à regarder avec curiosité la grande machine en cuivre. Le zingueur, qui l'avait suivie, lui expliqua comment fonctionnait la chose, lui montrant du doigt les différentes parties de la machine, et lui montra l'énorme cornue d'où coulait un clair filet d'alcool. L'alambic, avec ses enroulements complexes et interminables de fils et de tuyaux, avait un aspect morne. Aucun

Malgré quelques restructurations de phrases, Mary Neal Sherwood a ici conservé le vocabulaire technique. Le mot qui paraît le plus surprenant est sans doute la traduction de « zingueur » qui aurait dû devenir « zink-roofer » étant donné la traduction précédente, et non « tin-worker ». C'est la façon générale dont elle traduit « zingueur », lorsqu'elle ne le remplace pas par « Coupeau ». Ce mot n'est d'ailleurs pas celui qui est indiqué dans le dictionnaire, où il est écrit « tinsmith ». Ce passage a cependant été bien plus soigné. Nous remarquons dans la traduction de « zingueur » que des recherches superficielles ont probablement été faites. Mary Neal Sherwood semble privilégier certains passages, à la fois par manque de temps et par peur de la censure, ce qui rappelle la problématique du « third-person effect ». Nous avançons l'hypothèse qu'elle a voulu soigner cette partie par rapport à l'importance de l'alcoolisme dans l'histoire, qu'elle a elle-même identifiée dans la préface. Edward Binsse a de son côté fourni la traduction suivante :

But as they did not leave right away, she went towards the rear, having the curiosity to see behind the protecting chain the big copper still which was working under the glass overed yard, and the tinsmith, following, explained to her its movement, pointing out the different pieces of the apparatus, and showed her the enormous retort, from whence fell a limpid stream of alcohol.

The still, with its peculiar receptacles, and its numberless coils of pipes, maintained a gloomy aspect ; no vapors escaped ; you could barely hear an interior sobbing, or a subterranean rumble ; it was like night-work performed in full daylight by a sullen, all powerful, and silent agent.⁸⁶⁷

Le traducteur a conservé les mots du lexique technique. Plus encore, nous pouvons noter qu'il a choisi « apparatus » pour « appareil », ce qui s'apparente à un vocabulaire plus précis. Son ambition est manifestement de donner un aspect documentaire à sa traduction.

Les deux traducteurs se montrent ainsi très différents dans leur mode opératoire. Bien que Mary Neal Sherwood présente son travail comme sérieux, le manque de temps et potentiellement les injonctions de sa maison d'édition lui font privilégier certains passages. Edward Binsse, quant à lui, démontre par la qualité de son travail une réflexion plus aboutie sur l'acte de traduire. Il a manifestement fait des recherches plus approfondies et privilégie le texte-cible, donnant aux

souffle ne s'en échappait et à peine entendait-on un son. C'était comme une tâche nocturne accomplie en plein jour, mais faite par un ouvrier mélancolique et silencieux.

⁸⁶⁷ ZOLA Émile, *Gervaise. (L'Assommoir), The Natural and social Life of a Family under the Second Empire. A novel.*, Translated by Edward Binsse, op. cit., p. 41.

Mais comme ils ne partaient pas tout de suite, elle se dirigea vers l'arrière, ayant la curiosité de voir derrière la chaîne protectrice le gros alambic en cuivre qui travaillait sous la verrière qui surplombait la cour, et le zingueur, qui la suivait, lui expliqua comment ça marchait en pointant du doigt les différentes pièces de l'appareil, et lui montra l'énorme cornue, d'où venait un flot limpide d'alcool.

L'alambic, avec ses réceptacles particuliers et ses innombrables bobines de tuyaux, gardait un aspect sombre ; aucune vapeur ne s'est échappée ; on pouvait à peine entendre un sanglot intérieur ou un grondement souterrain ; c'était comme un travail de nuit effectué en plein jour par un agent maussade, tout puissant et silencieux.

Américains l'image d'un Zola proche d'eux. Nous ne pourrions voir l'évolution de Binssé, puisque cette traduction est la seule connue. Un extrait de la traduction de *Nana* nous permet toutefois d'analyser le mode opératoire de Mary Neal Sherwood une année plus tard en ce qui concerne le lexique du théâtre.

b) *Nana* : le lexique du théâtre

Nous ne disposons pour ce roman que de la traduction de Mary Neal Sherwood. Cette dernière a soigné l'incipit d'*Une page d'amour* : c'est donc un passage qu'elle a pu privilégier dans *Nana*. Afin de vérifier l'hypothèse selon laquelle la traductrice sélectionne certains passages à travailler plus que d'autres, l'étude portera d'abord sur l'entrée en scène de l'actrice, puis, plus loin dans le roman, sur le moment où Muffat visite les coulisses. Selon l'édition Pléiade, la composition de l'incipit a été préparée par une enquête minutieuse : « des notes prises pendant sa visite de février 1878 au théâtre des Variétés, Zola a extrait les détails relatifs à la description de la salle (disposition des couloirs, des escaliers, de la salle des loges ; peintures, draperies, tapis, décorations) ; et il a construit le scénario détaillé de *La Blonde Vénus* »⁸⁶⁸. La traduction de ce passage nécessite donc des recherches.

À neuf heures, la salle du théâtre des Variétés était encore vide. Quelques personnes, au balcon, et à l'orchestre, attendaient, perdues parmi les fauteuils de velours grenat, dans le petit jour du lustre à demi-feux. Une ombre noyait la grande tache rouge du rideau ; et pas un bruit ne venait de la scène, la rampe, éteinte, les pupitres des musiciens débandés. En haut seulement, à la troisième galerie, autour de la rotonde du plafond où des femmes et des enfants nus prenaient leur volée dans un ciel verdi par le gaz, des appels et des rires sortaient d'un brouhaha continu de voix, des têtes coiffées de bonnets et de casquettes s'étagaient sous les larges baies rondes, encadrées d'or. Par moments, une ouvreuse se montrait, affairée, des coupons à la main, poussant devant elle un monsieur et une dame qui s'asseyaient, l'homme en habit, la femme mince et cambrée, promenant un lent regard.⁸⁶⁹

La description est précise et documentée : si Mary Neal Sherwood veut conserver l'aspect réaliste, elle doit donc reproduire le schéma donné. Le lexique technique de la salle de théâtre est souligné dans le texte. Il existe une différence de culture entre les Anglo-Saxons et les Français. En Angleterre et en Amérique, la disposition diffère souvent un peu : les spectateurs peuvent se trouver dans le « pit », c'est à dire la « fosse » dans laquelle ils seront debout, ou avoir un fauteuil « orchestre ». C'est le cas dans *Princess Casamassima* de James. Milicent veut avoir une place autre part que dans le « pit », et s'ouvre de ce désir à Hyacinth : « Milicent Henning lui ayant fait

⁸⁶⁸ MITTERAND Henri, « Notes et choix de variantes », *N*, t. II, p. 1700.

⁸⁶⁹ *N*, t. II, p. 1095.

comprendre qu'à cette occasion elle s'attendait à quelque chose de mieux que la fosse »⁸⁷⁰. Le « pit » est également mentionné dans un article de l'*American Railroad Journal* qui nous servira de référence : « L'entrée générale de la fosse et des loges se faisait par une porte qui n'était pas suffisamment large pour que trois personnes y passent de front »⁸⁷¹. Le texte raconte l'incendie au théâtre de Richmond, et la fuite des spectateurs. Mary Neal Sherwood aurait donc pu évoquer ce « pit » si elle avait voulu privilégier le texte-cible.

Voici sa traduction :

At nine o' clock, 'The Variétés' was still empty. Only a few persons were in the balcony and orchestrastalls, and they were lost among the garnet-colored velvet chairs and the dim lights. Over the huge red curtain floated soft shadows, and not a sound came from behind its heavy folds. The foot-lights were turned down low – the desks of the musicians were unoccupied. From high up, however, in the third gallery, close to the roof, on which flying figures, of unclad women and children were painted among clouds, to which the gas imparted a greenish tinge, came the sound of merry voices laughing and talking – the men and women both wearing the caps of the working classes.

The busy box-keeper, with tickets in her hand, appeared at intervals, showing a lady and gentleman to their places – the gentleman in the evening dress, and the lady, slender and undulating in movement, looking slowly about the house as she seated herself.⁸⁷²

Nous pouvons constater qu'elle n'a pas fait le choix de transcrire culturellement le passage, puisqu'il n'existe pas de référence au « pit ». Le mot « orchestrastalls » n'existe pas, bien que sa forme composée soit utilisée. Mary Neal Sherwood utilise souvent le procédé, comme nous l'avons vu pour le « zinc », de préserver autant que possible les sonorités. Les mots sont généralement traduits avec des équivalences correctes. Le manque de recherche demeure : pas d'équivalences proposées pour « la rotonde » ou « les larges baies rondes », et pas non plus d'enquête pour chercher ce que les « working classes » utilisent comme coiffes. Le mot « ouvreuse » aurait pu être traduit

⁸⁷⁰ JAMES Henry, *Princess Casamassima*, Penguin Books, London, 1987, p. 169.

Milicent Henning having made it clear to him that on this occasion she expected something better than the pit.

⁸⁷¹ ANONYME, « A History of the American Theatre ; by Wm. Dunlap : New York, J & J. Harper », *American Railroad Journal*, New York, 3 nov. 1832.

The general entrance to the pit and boxes was through a door not more than large enough to admit three persons abreast.

⁸⁷² ZOLA Émile, *Nana, The Great Realistic Novel*, translated by John Stirling, op. cit., p. 25.

À neuf heures, «Les Variétés» étaient encore vides. Seules quelques personnes étaient sur le balcon et les chaises d'orchestre, et elles étaient perdues parmi les chaises en velours grenat et les lumières tamisées. Au-dessus de l'énorme rideau rouge flottait des ombres douces, et aucun bruit ne venait de l'arrière de ses plis lourds. Les feux de la rampe étaient baissés - les bureaux des musiciens étaient inoccupés. Depuis le haut, cependant, dans la troisième galerie, près du toit, sur laquelle étaient peintes des figures volantes, des femmes et des enfants nus parmi les nuages, auxquels le gaz donnait une teinte verdâtre, venait le son de joyeuses voix qui riaient et parlaient - les hommes et les femmes portant tous les deux la casquette des classes ouvrières.

L'ouvreuse affairée, avec des billets à la main, apparaissait à intervalles, montrant à une dame et à un gentilhomme leurs places - le monsieur en habit de soirée, et la dame, mince et ondulante en mouvement, regardant lentement l'endroit pendant qu'elle s'asseyait.

par « usher », dont le sens est plus proche du mot original que « box-keeper ». Si la traduction conserve la topographie de la salle, les références à la rondeur n'existent plus du fait de la suppression de la « rotonde », des « baies rondes » et des couvre-chefs de forme circulaire : « bonnets et casquettes ». Mary Neal Sherwood est donc plutôt encline à privilégier le texte-source, ici encore. La traduction est bien courte et peu travaillée : il paraît difficile pour le lecteur américain d'avoir une idée des recherches nécessaires, puisque la traductrice ne les a manifestement pas faites. Voici un autre exemple :

“Chargez!” cria tout à coup le chef des machinistes.

Et il fallut que le prince lui-même prévînt le comte. Une toile descendait. On posait le décor du troisième acte, la grotte du mont Etna. Des hommes plantaient des mâts dans les costières, d'autres allaient prendre les châssis, contre les murs de la scène, et venaient les attacher aux mâts, avec des fortes cordes. Au fond, pour produire le coup de lumière que jetait la forge ardente de Vulcain, un lampiste avait fixé un portant, dont il allumait les becs garnis de verres rouges. C'était une confusion, une apparente bousculade, où les moindres mouvements étaient réglés ; tandis que, dans cette hâte, le souffleur, pour délasser ses jambes se promenait à petits pas.⁸⁷³

Mary Neal Sherwood propose cette traduction :

“Look out !” cried a voice.

And the Prince repeated the words of warning himself to the Count. They were setting the stage for the third act – the Grotto of Mount Etna – all was haste but no confusion. One man was lighting the gas under the red glasses, which were to produce the effect of fire in Vulcan's forge.⁸⁷⁴

La stratégie d'évitement est de nouveau à l'œuvre. De huit lignes, le texte passe à trois lignes et demi, et les sept mots du lexique du théâtre identifiés ne sont traduits que dans deux cas. Ces deux traductions sont d'ailleurs tout à fait insatisfaisantes, puisqu'indéfinies : « a voice » et « one man ».

La version « unabridged » publiée par T. B. Peterson and Brothers est donc largement coupée, contrairement à ce qui est expliqué en page de couverture. Mary Neal Sherwood n'enquête pas de la même façon que Zola. Nous retrouvons ce même procédé dans l'ensemble de ses traductions. Il serait intéressant de savoir si George D. Cox, en traduisant *La Terre*, a utilisé les mêmes modes opératoires. Cela pourrait signifier que la maison T. B. Peterson and Brothers donnaient ses directives, et que les traducteurs n'avaient pas d'autre choix que de les suivre. Il est

⁸⁷³ N, t. II, pp. 1205-6.

⁸⁷⁴ ZOLA Émile, *Nana, The Great Realistic Novel*, translated by John Stirling, op. cit., p. 142.

"Attention !" cria une voix.

Et le prince répéta les paroles de se mettre en garde contre le comte. Ils préparaient le terrain pour le troisième acte - la grotte de l'Etna - tout était hâtif mais sans confusion. Un homme allumait le gaz sous les lunettes rouges, qui devaient produire l'effet du feu dans la forge de Vulcain.

important de rappeler ici que Mary Neal Sherwood pouvait traduire jusqu'à six romans par an, ce qui est un exercice long et difficile.

c) La Terre : *le lexique de l'agriculture*

La Terre fait partie des romans à scandale de Zola. Il y propose une vision très documentée du monde agricole et de ses enjeux économiques au XIX^e siècle. Afin de faciliter la comparaison avec Mary Neal Sherwood, nous recourons au même processus que pour l'analyse de *Nana*. *La Terre* s'ouvre sur Jean qui sème. Un peu plus tard dans le roman, nous découvrons Hourdequin, véritable « personnage embrayeur » au sens où Philippe Hamon l'entend⁸⁷⁵. Il est donc fondamental d'apporter de l'attention aux préceptes du maire de Rognes, qui est aussi une image de la modernité. Dès l'incipit, le vocabulaire technique de l'agriculture est utilisé :

Jean, ce matin-là, un semoir de toile bleue noué sur le ventre, en tenait la poche ouverte de la main gauche, et de la droite, tous les trois pas, il y prenait une poignée de blé, que d'un geste, à la volée, il jetait. Ses gros souliers trouaient et emportaient la terre grasse, dans le balancement cadencé de son corps tandis que, à chaque jet, au milieu de la semence blonde toujours volante, on voyait luire les deux galons rouges d'une veste d'ordonnance, qu'il achevait d'user. Seul, en avant, il marchait, l'air grandi: et derrière, pour enfouir le grain, une herse roulait lentement, attelée de deux chevaux, qu'un charretier poussait à longs coups de fouet réguliers, claquant au-dessus de leurs oreilles.⁸⁷⁶

Le texte s'appuie sur la technique française. Il serait ici inadéquat de proposer une traduction incluant les pratiques américaines. Hourdequin explique en effet que la mécanisation a augmenté les rendements outre-Atlantique, et souhaite apporter cette modernité en Beauce. Il est donc impensable de vouloir adapter culturellement ce passage.

George D. Cox propose cette traduction :

Jean, one morning, a sowing-bag of blue stuff fastened in front of him, held the pocket of it open with his left hand, and with his right, at every three steps, he took from it a handful of wheat, which, with a single movement, he scattered about him. His heavy shoes ploughed up and bore away the rich soil with the mechanical swaying of his body ; while at each cast, amid the constantly flying blond seed, one could see shine the two red braids of his oderly's vest, which he has almost worn out. Alone, he marched, ahead with stately air ; and behind, to bury the grain, a harrow forged slowly along, drawn by a pair of horses that a laborer urged onward with long, regular whip strokes, cracked about their ears⁸⁷⁷

⁸⁷⁵ HAMON Philippe, « Pour une étude sémiologique du personnage », *La Poétique du Récit*, op. cit., p. 123.

⁸⁷⁶ *LT*, t. IV, p. 367.

⁸⁷⁷ ZOLA Émile, *La Terre (The Soil)*, Translated by George D. Cox, op. cit., pp. 21-2.

Un matin, Jean, un sac de semis fait de linge bleu noué par devant, en tenait la poche ouverte de la main gauche, et de la droite, tous les trois pas, il en prenait une poignée de blé que, d'un seul mouvement, il dispersait autour de lui. Ses lourds souliers labouraient et emportaient le sol riche avec le balancement mécanique de son corps ; tandis qu'à chaque lancer, au milieu de la semence blonde toujours volante, on pouvait voir briller les deux galons rouges de sa veste

L'adaptation culturelle n'a pas eu lieu : les étapes sont respectées. Le lexique n'est toutefois pas précis : « sowing-bag » n'est pas une équivalence de « semoir ». George D. Cox utilise une périphrase là où il n'en est nul besoin : le mot « seeder » existe, ou « seed drill ». « Laborer » n'est qu'un hyperonyme de « carter ». « Harrow » est un équivalent correct, « flying blond seed » est également recevable. C'est le vocabulaire le plus spécialisé qui a été le plus mal traduit. Il semble donc que George D. Cox n'ait pas apporté un soin exceptionnel à cet incipit, et n'ait fait aucune recherche sur l'agriculture, que ce soit en Amérique ou en France. L'erreur concernant « laborer » rappelle celle de Mary Neal Sherwood sur « box-keeper ». Les méthodes de traduction paraissent tout à fait comparables.

Pour le deuxième exemple, une illustration de la modernité par la bouche d'Hourdequin aurait été intéressante. Cependant, la totalité de ces passages est censurée par George D. Cox. Ainsi, notre choix s'est porté sur la troisième partie, lorsque l'état de la ferme d'Hourdequin est décrit. Bien qu'il ne soit pas question des aspirations du personnage, cet extrait contient des mots relatifs à la modernité agricole. Le traducteur consciencieux devrait y porter une attention toute particulière, étant donné que le maire de Rognes cherche ici à reproduire un schéma qui est appliqué en Amérique. Les mots de Zola sont les suivants :

À la Borderie, Hourdequin, depuis une semaine, ayant terminé les seigles, attaquait les blés. L'année d'au paravant, sa moissonneuse mécanique s'était détraquée ; et, désespéré du mauvais vouloir de ses serviteurs, arrivant à douter lui-même de l'efficacité des machines, il avait dû se précautionner d'une équipe de moissonneurs, dès l'Ascension. Selon l'usage, il les avait loués dans le Perche, à Mondoubleau : le capitaine, un grand sec, cinq autres faucheurs, six ramasseuses, quatre femmes et deux jeunes filles.⁸⁷⁸

Ce passage décrit la résistance dont les paysans font preuve : l'implicite veut que ce soit bien eux qui ont détraqué la machine. Ainsi, dans le même paragraphe, nous avons à la fois la modernité et le retour aux anciennes pratiques, et un lexique technique tout aussi riche, souligné dans le texte.

At la Borderie, Hourdequin, for a week past, having finished the rye, had been at work on the wheat. The previous year his mechanical mower had got out of order ; and, disheartened by the ill-will of his servants, having come himself to doubt the efficacy of the machines, he had taken the precaution to secure a force of harvesters in Perche, at Mondoubleau.⁸⁷⁹

d'ordonnance, qui était presque usée. Seul, il marchait, majestueusement et droit devant lui ; et derrière, pour enterrer le grain, une herse roulait lentement, tirée par une paire de chevaux qu'un ouvrier poussait en avant avec de longs coups de fouet réguliers, craquant à leurs oreilles.

⁸⁷⁸ *LT*, t. IV, p. 564.

⁸⁷⁹ ZOLA Émile, *La Terre (The Soil)*, Translated by George D. Cox, op. cit., pp. 227-8.

À la Borderie, Hourdequin, depuis une semaine, ayant fini le seigle, avait commencé le blé. L'année précédente, sa tondeuse mécanique était tombée en panne ; et, découragé par la mauvaise volonté de ses serviteurs, étant lui-même venu à douter de l'efficacité des machines, il avait pris la précaution de s'assurer une force de moissonneurs dans le Perche, à Mondoubleau.

Ici encore, le texte est largement coupé, et les deux métiers de « faucheurs » et « ramasseuses » ne sont plus mentionnés. « Mower », « machines » et « harvesters » sont des traductions acceptables, bien que wordreference estime que le premier sens de « mower » est plus « tondeuse » et que « moissonneuse » se traduit plus facilement par « combine harvesters »⁸⁸⁰. Une telle traduction ne peut que confirmer que George D. Cox n'effectue pas de recherches de terrain dans le cadre de son travail.

Ainsi, les deux traducteurs de T. B. Peterson and Brothers utilisent globalement les mêmes modes opératoires. Même dans les passages jugés privilégiés, le lexique technique n'est pas souvent traité, et lorsqu'il l'est, il n'est pas précis. Nous noterons tout de même que Mary Neal Sherwood a manifestement une culture plus importante que George D. Cox : elle a en effet fourni une traduction acceptable de divers mots techniques en ce qui concerne l'alambic ou le travail du zinc. Cependant, elle n'atteint pas le niveau d'Edward Binsse en terme de sérieux. Il est évident que celui-ci a effectué des recherches avant de traduire *L'Assommoir*. Les pratiques de G. W. Carleton, bien qu'il n'y ait que peu d'informations sur la maison d'édition, sont manifestement très différentes. Binsse a probablement eu beaucoup plus de temps pour mener à bien son travail. L'étude du transfert du lexique technique montre chez lui une application qui n'existe pas chez les autres traducteurs. Cependant, les erreurs de Mary Neal Sherwood et George D. Cox sont explicables par le manque de temps : les recherches sont chronophages, ces deux traducteurs pouvaient tout à fait se trouver dans l'impossibilité de les faire. Le temps disponible ne posera cependant pas de difficultés lorsqu'il s'agit de transcrire l'hérédité et la science chez Zola. Pour cela, les deux professionnels de T. B Peterson and Brothers ont un avantage que Binsse n'a pas : ils ont traduit plusieurs romans de l'auteur naturaliste, qui plus est à des dates où la documentation sur ses pratiques commence à être imposante. Binsse n'a quant à lui travaillé qu'en 1879, alors que Zola est encore peu connu en Amérique.

2 L'hérédité, la science en littérature : étude du transfert

L'étude de l'influence héréditaire et de la dimension scientifique de l'œuvre littéraire est sujette à controverse. Les méthodes de chacun des traducteurs sont en rapport avec leur position vis-à-vis du modèle zolien et leur souci de mettre cet aspect en valeur dans leur travail. Il paraît pertinent de travailler dans un premier temps sur une comparaison entre Binsse et Mary Neal

⁸⁸⁰ ANONYME, « mower », *wordreference*, lien disponible sur : <http://www.wordreference.com/enfr/reverse/mower> (consulté le 26/01/2019) et ANONYME, « moissonneuse », *wordreference*, lien disponible sur : <http://www.wordreference.com/fren/moissonneuse> (consulté le 26/01/2019)

Sherwood, puis d'analyser les modes opératoires des deux traducteurs de T. B. Peterson and Brothers.

a) *Le transfert de la science et de l'hérédité dans deux traductions de L'Assommoir*

Dans le huitième tome des *Rougon-Macquart*, le personnage fait face aux démons de l'alcoolisme. Les deux parents de Gervaise ont été atteints de ce trouble : son hérédité la pousse vers l'alambic. La « machine à saouler » n'a pas qu'une fonction réaliste : c'est aussi le monstre qui hypnotise, symbole du déterminisme.

L'alambic, sourdement, sans une flamme, sans une gaieté dans les reflets éteints de ses cuivres, continuait, laissait couler sa sueur d'alcool, pareil à une source, lente et entêtée, qui à la longue devait envahir la salle, se répandre sur les boulevards extérieurs, inonder le trou immense de Paris. Alors, Gervaise, prise d'un frisson, recula ; et elle tâchait de sourire, en murmurant :

“C'est bête, ça me fait froid, cette machine... la boisson me fait froid...”⁸⁸¹

L'alambic est personnifié, il produit de la « sueur d'alcool » et représente une menace tranquille, qui sans un bruit, « sans une flamme », va inexorablement prendre possession de « Paris ». Gervaise se sent inexplicablement concernée par cette menace : « elle recula » « ça me fait froid ». La sensation du « froid » est importante car elle rassemble le physique et le psychique : c'est le cœur de l'aspect héréditaire. Mais c'est aussi un parfait exemple de l'aspect mythique et tragique de la science en littérature que prône Zola, car ce froid est aussi le froid du cadavre qui sera retrouvé sous l'escalier, plusieurs jours après la mort de Gervaise. Mary Neal Sherwood a respecté la longueur du passage. Cependant, l'alambic n'y est plus personnifié :

The still did its work slowly but surely. There was not a glimmer on its surface – no firelight reflected in its clean colored sides. The liquor dropped steadily, and suggested a persevering stream, which would gradually invade the room, spread over the streets and Boulevard, and finally deluge and inundate Paris itself.

Gervaise shuddered and drew back. She tried to smile, but her lips quivered and she murmured :

“It frightens me – that machine ! It makes me feel cold to see that constant drip”- »⁸⁸²

⁸⁸¹ LA, t. II, p. 411.

⁸⁸² ZOLA Émile, *L'Assommoir*, a novel, translated by Mary Neal Sherwood, op. cit., p. 71.

L'alambic faisait son travail lentement mais sûrement. Il n'y avait aucune lueur à sa surface – aucune flamme ne se reflétait dans ses côtés colorés et propres. La liqueur baissait régulièrement et suggérait un ruisseau persévérant, qui envahirait progressivement la pièce, se répandrait dans les rues et le boulevard, et provoquerait enfin un déluge et une inondation dans Paris lui-même.

Gervaise frissonna et recula. Elle essaya de sourire, mais ses lèvres tremblèrent et elle murmura : “Cela me fait peur - cette machine! Ça me fait froid de voir cette goutte constante”-

La notion de flux continu et angoissant est tout de même présente à travers des expressions comme « slowly but surely », « dropped steadily », « persevering stream ». La traductrice propose non pas trois mais quatre synonymes d' « envahir » : « invade », « spread over », « deluge » et « inondate ». Gervaise ressent une peur, mais arrive à poser des mots sur son émotion, et n'est pas surprise de la ressentir. Elle exprime en effet directement la peur par « it frightens me », et il n'existe pas de traduction de « c'est bête ». La surprise n'est pas perceptible pour le lecteur. Le verbe « quiver » pour « frissonner » est un équivalent direct. Le syntagme « feel cold » est plutôt bien choisi puisqu'il traduit le côté profond et inexplicé de la peur que Gervaise. L'étonnement du personnage face à ses émotions, qui tiennent à la fois de l'hérédité, du déterminisme et du tragique grec, est difficilement compréhensible. Dans ce passage, nous savons que la traductrice a voulu bien faire, puisqu'elle a traduit la totalité des phrases. Pourtant, la dimension symbolique et inquiétante de la machine est profondément atténuée par son texte. L'hérédité existe bien dans sa version, mais ses tenants et aboutissants ne sont pas aussi explicites que chez Zola. Le lecteur américain aura des difficultés à faire le lien entre l'hérédité et l'amplification épique de l'alambic. La version d'Edward Binsse est différente :

The alembic moaned heavily, without any flame or brightness in its discolored copper reflections, and continued to emit its alcohol vapors, which finally invaded the room, were destined to spread to the exterior boulevards, impregnating every corner of Paris. Gervaise, taken with a shiver, withdrew, trying to smile whilst muttering :

“It's stupid, but that machine makes me shudder. I dread drink.”⁸⁸³

L'alambic gémit fortement, sans flamme ni éclat dans ses reflets cuivrés décolorés, et continuait à émettre ses vapeurs d'alcools, qui finirent par envahir la pièce, et qui étaient destinés à se propager aux boulevards extérieurs, imprégnant chaque recoin de Paris. Gervaise, prise d'un frisson, se retira, essayant de sourire en marmonnant :

“C'est stupide, mais cette machine me fait frémir. J'ai peur de boire.”

La traduction posait manifestement problème, puisque le mot « sueur » n'a pas été traduit par son équivalent « sweat ». Il se peut que la métaphore paraisse plus forcée en anglais. Le traducteur ajoute le syntagme « moaned heavily », qui peut se traduire par « gémit lourdement » qui n'est pas présent dans le texte original. L'image de l'envahissement progressif de l'espace est conservée. Contrairement à Mary Neal Sherwood, Binsse a choisi le mot « impregnate » pour « inonder » lorsque son homologue avait préféré « inondate » qui est pourtant son équivalent direct.

⁸⁸³ ZOLA Émile, *Gervaise. (L'Assommoir), The Natural and social Life of a Family under the Second Empire. A novel.*, Translated by Edward Binsse, op. cit., p. 42.

L'alambic gémit fortement, sans flamme ni éclat dans ses reflets cuivrés décolorés, et continuait à émettre ses vapeurs d'alcools, qui finirent par envahir la pièce, et qui étaient destinés à se propager aux boulevards extérieurs, imprégnant chaque recoin de Paris. Gervaise, prise d'un frisson, se retira, essayant de sourire en marmonnant :

“C'est stupide, mais cette machine me fait frémir. J'ai peur de boire.”

C'est aussi le cas dans la fin du paragraphe, avec l'intervention de Gervaise. Plutôt que traduire « recula » « drew back » comme Mary Neal Sherwood, il choisit le terme « withdrew », qui est plus fort, puisque traduit par wordreference par « se retirer »⁸⁸⁴. Le mot peut avoir un sens militaire, il est dans l'ensemble beaucoup plus fort que « recula ». Ce choix est surprenant car il rend le combat de Gervaise avec son hérédité plus explicite. Le verbe « reculer » était suffisant puisqu'il montrait un besoin de se protéger inconscient. Gervaise a ce réflexe à cause de sa « faille héréditaire ». Il est en effet précisé dans *La Fortune des Rougon* qu'elle buvait de l'absinthe dès son jeune âge avec sa mère Fine. Le mot « withdrew » apporte au personnage une conscience de ce qui est en train de se passer : elle n'est plus soumise aux influences de la même façon. Sherwood adoucit ainsi l'image du déterminisme, concédant une partie du sens au goût américain. La traduction est travaillée, mais nous pouvons constater qu'elle est teintée de l'interprétation de Binsse. Les mots « shudder » et « shiver » viennent accentuer le malaise. Une partie du message inquiétant de l'alambic, à la fois référent au poids de l'hérédité et monstre mythique annonçant la mort prochaine, disparaît du fait de cette explication.

Ainsi, malgré une traduction travaillée dans les deux cas, les traducteurs tronquent une partie du sens de ce que représente l'alambic. L'image de l'influence héréditaire chez Zola est perçue de façon défavorable par les critiques américains, ce qui peut être compréhensible à la lecture de ces versions anglaises. La plupart des reproches reposent sur le côté trop scientifique et déterministe ; l'analyse des périodiques outre-Atlantique en 1879 manque l'aspect mythique et tragique de cette influence. Mary Neal Sherwood a coupé une grande partie de ce passage, tandis qu'Edward Binsse, s'il a transcrit l'angoisse et l'inquiétude de la personnification de l'alambic, n'a pas proposé d'équivalent pour la réaction de Gervaise.

L'influence de l'hérédité perd donc en puissance lors de la traduction. Mais ce n'est pas le seul aspect lié aux sciences chez Zola. Dans *L'Assommoir*, la description du *delirium tremens* est à la fois attachée à la volonté d'inclure des références médicales et à l'hérédité de Coupeau. Zola décrit ainsi les symptômes du personnage :

Coupeau, en effet, ne parut même pas apercevoir sa femme. Elle l'avait mal vu en entrant, tant il se disloquait. Quand elle le regarda sous le nez, les bras lui tombèrent. Était-ce Dieu possible qu'il eût une figure pareille, avec du sang dans les yeux et des croûtes plein les lèvres ? Elle ne l'aurait bien sûr pas reconnu. D'abord, il faisait trop la grimace sans dire pourquoi, la margoulette tout d'un coup à l'envers, le nez froncé, les joues tirées, un vrai museau d'animal. Il avait la peau si chaude, que l'air fumait autour de lui ; et son cuir était comme verni, ruisselant d'une sueur sourde qui dégoulinait. Dans sa danse de chicard enragé, on comprenait tout de même qu'il n'était pas à son aise, la tête lourde, avec des douleurs dans les membres.⁸⁸⁵

⁸⁸⁴ ANONYME, « withdrew », *wordreference*, lien disponible sur : <http://www.wordreference.com/enfr/withdrew> (consulté le 01/02/2018)

⁸⁸⁵ *LA*, t. II, pp. 782-3.

Comme dans le passage sur l'alambic, la dimension imaginative est ici aussi détaillée dans un développement qui peut rappeler les récits fantastiques de Gautier ou Hoffmann. Coupeau se métamorphose en une bête sauvage lors de sa maladie. L'alambic a exécuté sa menace et a effectivement inondé Paris en emportant Coupeau. Le narrateur prend le point de vue de Gervaise dont il transcrit le discours intérieur avec un langage familier ; ceci accentue l'identification du lecteur, qui peut ressentir la surprise : « les bras lui tombèrent » et sa peur face à cette créature effrayante : « un vrai museau d'animal ». Le mal peut aussi s'apparenter à un aspect fantastique, puisque Coupeau agit comme s'il était possédé par des forces surnaturelles. Il « danse » comme dans des rituels occultes. De nouveau, les raisons qui amènent cet événement ne sont pas connues des personnages ; l'hérédité est toujours sous-jacente : « sans dire pourquoi ». Pourtant, le mal est subi par Coupeau comme Gervaise, puisque celle-ci comprend la souffrance de son mari : « il n'était pas à son aise » « des douleurs dans les membres ». Le passage comporte en outre des difficultés de traductions importantes puisque l'argot y est très présent, et que le narrateur s'exprime de façon imagée. La version de Mary Neal Sherwood est abrégée de moitié. Ce passage, qui fait référence au corps et à la douleur, a subi la censure :

Coupeau, in fact, did not seem to notice his wife, who had not yet seen his face. She went nearer. Was that really he ? She never would have known him, with his blood-shot eyes and distorted features. His skin was so hot that the air was heated around him, and was as if it were varnished – shining and damp with perspiration. He was dancing, it is true, but as if on burning plow-shares : not a motion seemed to be voluntary.⁸⁸⁶

Mary Neal Sherwood a conservé l'aspect inquiétant avec les mêmes techniques que Zola : elle a également utilisé la focalisation interne, précisé que Gervaise ne reconnaît plus son mari, et a gardé en partie son discours intérieur : « Was that really he ? ». Le langage familier propre au personnage n'est pas transcrit : c'est l'un des modes opératoires de la traductrice, qui ne reproduit pas le niveau de langue de chacun. La censure de la moitié du passage porte sur la transformation en animal. Les grimaces terribles de Coupeau sont vaguement mentionnées par le syntagme « distorted features », qui signifie littéralement « traits tordus ». Le mot « feature » est très général et n'est pas du tout en adéquation avec les termes précis qu'utilise Zola. Le mot « animal » n'est pas utilisé, tout comme le mot « cuir » qui aurait pu être traduit par « leather ». Peut-être le terme « leather » est-il mal choisi, mais Mary Neal Sherwood aurait pu proposer une alternative. La douleur de Coupeau, qui était terrible dans le texte original, n'est plus que suggérée par le syntagme : « burning plow-

⁸⁸⁶ ZOLA Émile, *L'Assommoir*, a novel, translated by Mary Neal Sherwood, op. cit., p. 368.

Coupeau, en effet, ne semblait pas remarquer sa femme, qui n'avait pas encore vu son visage. Elle s'approcha. C'était vraiment lui ? Elle ne l'aurait jamais connu, avec ses yeux injectés de sang et ses traits déformés. Sa peau était si chaude que l'air était chauffé autour de lui et était comme s'il était verni - brillant et humide de transpiration. Il dansait, c'est vrai, mais comme sur des charbons ardents : pas un mouvement ne semblait volontaire.

shares ». Pourtant, cette expression peut être le rappel d'une menace surnaturelle. Le mot « burning » fait référence aux flammes, et à l'Enfer. Coupeau danse sans que ce soit volontaire. L'idée de possession par des forces occultes, si elle ne se transmet pas par les allusions à la déformation du corps, existe bien. L'ensemble, s'il est efficace, ne restitue donc pas une partie conséquente de l'intention de Zola, et réinterprète le texte. La référence à la science n'est pas conservée de façon satisfaisante : Mary Neal Sherwood se montre imprécise, et les symptômes sont décrits succinctement. Parallèlement, le mythe créé autour de l'hérédité est une nouvelle fois mal retranscrit. La version proposée par T. B. Peterson and Brothers ne donne pas l'opportunité au lecteur américain de comprendre les liens entre réalisme et imagination. Edward Binsse a tenté de rendre l'atmosphère plus fidèlement, mais propose aussi un texte moins long. Contrairement au mode opératoire utilisé dans le passage sur l'alambic, il ne cherche pas à compenser l'absence d'équivalence. Voici sa proposition :

Coupeau, in fact, did not seem to notice his wife. She observed him slightly on entering. Looking at him now, her hands fell in astonishment at his disfigured appearance. Could it be possible one should present such a face, with bloodshot eyes and seabby lips ? She would, most certainly, not have recognized him. He made too many grimaces at once, and without apparent reason. His jaw, all of a sudden, twisting to one side, his nose puckering, and his cheeks shrinking, he looked like an animal. His skin was so warm that its steam encircled him. It shone like varnish and streamed with trickling heads of perspiration.⁸⁸⁷

Le paragraphe n'est pas aussi court que dans la version de Mary Neal Sherwood, mais il est tout de même réduit. Edward Binsse ne propose pas de transcription pour les passages suivants : « tant il se disloquait », « la margoulette tout d'un coup à l'envers », et « Dans sa danse de chicard enragé, on comprenait tout de même qu'il n'était pas à son aise, la tête lourde, avec des douleurs dans les membres ».

Comme chez Mary Neal Sherwood, le niveau de langage de Gervaise n'est pas restitué. Même si le discours indirect libre est présent, l'identification au personnage n'est pas complète, les mots et syntagmes : « Dieu possible », « margoulette », « dégoulinait » et « chicard », pour donner quelques exemples, ne sont pas traduits. Une partie des images a néanmoins été transcrite. Le syntagme « figure pareille » est traduit dans la phrase précédente par « disfigured appearance », qui est plus vague puisque cela porte sur l'ensemble du corps lorsque « figure » ne concerne que le

⁸⁸⁷ ZOLA Émile, *Gervaise. (L'Assommoir), The Natural and social Life of a Family under the Second Empire. A novel.*, Translated by Edward Binsse, op. cit., p. 369.

Coupeau, en effet, ne semblait pas remarquer sa femme. Elle l'observa rapidement en entrant. Elle le voyait à présent, ses mains tombèrent d'étonnement devant son apparence défigurée. Est-il possible de présenter un tel visage, avec des yeux injectés de sang et des lèvres mouillées ? Elle ne l'aurait certainement pas reconnu. Il faisait trop de grimaces à la fois, sans raison apparente. Sa mâchoire, tout d'un coup, se tordait sur le côté, le nez plissé et les joues rétrécies, il ressemblait à un animal. Sa peau était si chaude que sa vapeur l'encerclait. Ça brillait comme du vernis et ruisselait de transpiration.

visage. La phrase concernant les grimaces ne se termine plus par « sans dire pourquoi » mais « without apparent reason », ce qui est une proposition qui permet de conserver un caractère inquiétant, mais aussi de donner l'idée de la question posée implicitement : « pourquoi est-il ainsi ? ». L'expression est toutefois atténuée. Elle ne comporte en effet pas directement d'adverbe d'interrogation comme le « pourquoi » de l'original.

La transformation en animal est rendue uniquement par « he looked like an animal », ce qui est beaucoup moins fort que la métaphore de Zola. Nous retrouvons ici le problème de la traduction qui, en plus d'être de fait une interprétation, se pose comme une explication de texte, amoindrissant ainsi la force du passage. La description de ce « museau » est aussi estompée : « des croûtes plein les lèvres » est traduit par « seabing lips », ce qui serait plutôt une « lèvre molle ». Enfin et surtout, la dernière phrase qui concerne la danse de Coupeau est censurée, ce qui empêche l'acmé fantastique du texte. Ceci peut paraître assez surprenant pour Binsse, dont nous pouvons constater qu'il est souvent plus fidèle que Mary Neal Sherwood. Pourtant, sur ce point spécifiquement, l'alliance entre réalisme et fantastique n'est pas transcrite. En outre, les références à la souffrance sont coupées, à travers les censures du corps « disloqué » et de la margoulette « à l'envers ».

Le traitement du passage démontre toute la difficulté de traduire Zola. Les deux traducteurs choisissent de supprimer toute référence à la souffrance, nous permettant de supposer que le goût américain est à l'origine de cet élément traductif. Si Mary Neal Sherwood continue son travail basé sur la morale et la simplification, elle conserve çà et là des éléments de l'écriture zolienne, sans pour autant que les liens entre science et littérature soient clairs. De la part de cette traductrice, nous pouvons déduire que cette attitude est largement volontaire, puisque c'est son mode opératoire depuis *Une page d'amour*. Sa version surprend tout de même, car elle conserve le passage de la danse, et propose même un syntagme qui rappelle un côté fantastique, présent dans d'autres phrases du texte de Zola. Binsse, qui ne coupe pourtant pas souvent le texte, censure les références à la souffrance mais aussi à la danse terrible de Coupeau. C'est surprenant car le traducteur a manifestement pratiqué une analyse poussée du texte. Deux hypothèses se présentent alors : soit Binsse a estimé que cet aspect fantastique n'avait pas sa place dans l'œuvre d'un « naturaliste », et que Zola, comme stipulé dans de nombreux journaux, allait « trop loin », soit il voulait rendre son texte plus acceptable pour les Américains. Nous pensons que la deuxième option est la plus probable, car Binsse a fourni une traduction correcte de l'aspect inquiétant de l'alambic, et la transformation de Coupeau en bête est suggérée.

En outre, il s'agissait là du premier roman à scandale de Zola aux États-Unis. Mary Neal Sherwood et Binsse avaient pour tâche de créer un référent dans le domaine. Aucune de ces deux traductions ne permet au lecteur américain de comprendre les rapports entre la science et l'imagination dans *L'Assommoir*, ce qui explique en grande partie la réaction des périodiques de

l'époque. L'hérédité est également perçue d'une façon différente : dans la description de l'alambic, nous ne retrouvons pas la surprise de Gervaise, et son incompréhension face aux événements. L'opinion a toutefois évolué, et il serait intéressant de voir la façon dont les traducteurs acceptés du grand public ont poursuivi la tâche.

b) *Transcription de l'aspect scientifique des romans zoliens par Mary Neal Sherwood et George D. Cox : l'évolution*

Cette réflexion ne portera que sur les traducteurs de T. B. Peterson and Brothers. En l'absence d'autres traductions d'un même roman, il ne sera pas possible d'effectuer une analyse comparative. L'examen de la science et de l'hérédité fera l'objet d'une étude à travers des extraits de *Nana* et *La Terre*, qui seront mis en perspective avec les passages de *L'Assommoir* déjà cités.

Le neuvième tome des *Rougon-Macquart* traite de l'hérédité à travers le personnage de Nana, dont le lecteur a connu les ascendants grâce au roman de Gervaise et Coupeau. Elle exerce un pouvoir de séduction sur les hommes riches pour les ruiner, mais elle se laisse également exploiter par Fontan pendant une partie de l'histoire. L'idée de Zola est contenue dans la nouvelle de Fauchery que lit le Comte Muffat, terrorisé de voir ainsi la fiction devenir réalité. La problématique de la science en littérature traverse le paragraphe, puisque Nana est assimilée à la « mouche d'or », dans une métaphore aussi inquiétante que celle de l'alambic. Cependant, comme dans le passage où Coupeau est pris par la maladie du *delirium tremens*, le texte fait référence au corps, et y ajoute un rapport au sexe.

La chronique de Fauchery, intitulée *La Mouche d'or*, était l'histoire d'une fille, née de quatre ou cinq générations d'ivrognes, le sang gâté par une longue hérédité de misère et de boisson, qui se transformait chez elle en un détraquement nerveux de son sexe de femme⁸⁸⁸. Elle avait poussé dans un faubourg, sur le pavé parisien ; et, grande, belle, de chair superbe ainsi qu'une plante de plein fumier, elle vengeait les gueux et les abandonnés dont elle était le produit. Avec elle, la pourriture qu'on laissait fermenter dans le peuple remontait et pourrissait l'aristocratie. Elle devenait une force de la nature, un ferment de destruction, sans le vouloir elle-même, corrompant et désorganisant Paris entre ses cuisses de neige, le faisant tourner comme des femmes, chaque mois, font tourner le lait. Et c'était à la fin de l'article que se trouvait la comparaison de la mouche, une mouche couleur de soleil, envolée de l'ordure, une mouche qui prenait la mort sur les charognes tolérées le long des chemins, et qui, bourdonnante, dansante, jetant un éclat de pierreries, empoisonnait les hommes rien qu'à se poser sur eux, dans les palais où elle entrait par les fenêtres.⁸⁸⁹

L'hérédité est d'abord mise en rapport avec l'histoire de Gervaise et Coupeau, les « générations d'ivrognes ». Puis l'analyse de Zola porte sur la manifestation de la faille héréditaire

⁸⁸⁸ Dans le feuilleton, Zola a écrit : « détraquement hystérique » et non « détraquement nerveux de son sexe de femme », *Le Voltaire*, n° 511, 28 nov. 1879, p. 1.

⁸⁸⁹ *N*, t. II, p. 1269-70.

dans le personnage de leur fille, le « détraquement nerveux ». Le rapprochement avec le milieu la voit grandir dans des proportions épiques, devenant à elle seule une « force de la nature ». Le personnage représente la « nature » par son animalisation à travers l'image de la mouche et son lien avec une « plante » qui fleurit sur le « fumier ». Ce « monstre » à la fois végétal et animal empoisonne le monde aristocratique de Paris « entre ses cuisses de neige ». Comme Gervaise qui avait « froid » en voyant l'alambic, l'image de la froideur de la mort est portée ici par le sexe de Nana. Étant donné le mode traductif de Mary Neal Sherwood, la référence à l'excrément et au sexe a pu représenter un frein à la prise en compte du passage. Pourtant, celui-ci est plutôt travaillé :

This article of Fauchéry was called “The Golden Fly”, and purported to be the history of a *filie* born or five generations of drunken ancestors. The blood, vitiated by a long inheritance of poverty and intemperance, in her cropped out into a certain hysterical disorder. Almost like insanity. She had grown up in the streets of Paris, tall, beautiful and fascination, with the rank vitality of a plant flourishing on a common. She, in her womanhood, avenged the wrongs and the deprivation suffered by the poor and the abject, of which she was the natural outgrowth.

Through her, the rottenness that seethed among the lower classes fermented and rose to taint the aristocracy. She became a force of nature, an element of destruction, without any volition of her part, and by reason of her sex corrupting and disorganizing Paris, drawing its very life-blood.

It was at the end of this article that the comparison of the Fly was found – a golden fly – a fly the color of the sun – born among refuse – carrying about the poison from the carrion on the roadside, and which, whirring and dancing, sparkling like a jewel in the air, entering the very windows of palaces and with no respect for rank, poisoned men only by lighting on them.⁸⁹⁰

Il est suffisamment rare que Mary Neal Sherwood conserve un aussi long passage pour le souligner ici. Une réserve toutefois : là où Zola n'écrivait qu'un paragraphe, elle en a écrit trois. Nous avons identifié dans l'analyse sur *Une page d'amour* qu'il s'agissait généralement d'une volonté de simplification destinée à guider le lecteur. La division peut considérer les parties suivantes : la présentation de l'hérédité malsaine, Nana comme un ferment de destruction vengeur, puis la comparaison avec la mouche d'or. Mais la limite entre les deux premiers paragraphes est

⁸⁹⁰ ZOLA Émile, *Nana, The Great Realistic Novel*, translated by John Stirling, op. cit., pp. 210-1.

Cet article de Fauchéry s'intitulait “La mouche d'or” et était censé être l'histoire d'une *filie* née ou de cinq générations d'ancêtres ivrognes. Le sang, vicié par un long héritage de pauvreté et d'intempérance, a en elle surgi dans un certain désordre hystérique. Presque comme de la folie. Elle avait grandi dans les rues de Paris, grande, belle et fascinante, avec la vitalité d'une plante florissante sur le commun. Dans sa féminité, elle vengeait les torts et la privation subis par les pauvres et les abjects, dont elle était l'excroissance naturelle.

À travers elle, la pourriture qui bouillonnait parmi les classes inférieures fermentait et montait pour entacher l'aristocratie. Elle est devenue une force de la nature, un élément de destruction, sans aucune volonté de sa part, et en raison de son sexe, elle corrompait et désorganisait Paris, tirait son sang et sa vie.

C'est à la fin de cet article que la comparaison de la mouche a été trouvée - une mouche dorée - une mouche de la couleur du soleil - née parmi les ordures - transportant le poison de la charogne sur le bord de la route, et qui, vrombissant et dansant, étincelant comme un bijou dans l'air, pénétrant dans les fenêtres mêmes des palais et sans aucun respect pour le rang, n'a empoisonné les hommes qu'en les révélant au grand jour.

floue. La phrase sur les privations des pauvres avant le deuxième alinéa aurait pu être intégrée au deuxième mouvement. La traductrice a peut-être voulu considérer ce moment comme une explication de cette phrase : elle développe en effet les raisons pour lesquelles Nana représente une revanche. Le troisième paragraphe, qui met l'accent sur le mythique, est bien délimité. Cela permet bien sûr au lecteur américain de s'y retrouver, mais peut nuire à la fluidité avec laquelle le texte est supposé passer de l'hérédité au mythe zolien de la « mouche d'or ».

En considérant à présent le texte dans le détail, nous trouvons un soin bien plus important que dans le passage sur l'alambic de *L'Assommoir*. Un des premiers défauts de la traduction tenait à l'omission de l'influence de l'hérédité. Les éléments de surprise étaient censurés. Mary Neal Sherwood a ici bien traduit l'innocence de Nana face à son hérédité : « without any volition of her part ». En outre, si la responsabilité n'est pas imputée au personnage, elle est directement liée au déterminisme de ses parents. Le mot « inheritance » et le syntagme « hysterical disorder » sont des équivalents satisfaisants.

L'aspect tragique est bien mieux développé qu'il ne l'était dans *L'Assommoir*. Malgré les coupes concernant ce qui est jugé immoral, le texte dresse un parallèle intéressant entre la science et l'imagination. Dans l'étude de l'hérédité, l'élément central est le « sang ». Ce nom commun est présent dans la version originale, et directement traduit par « blood ». Dans la version de Mary Neal Sherwood, le mot est répété quelques lignes plus loin. La traductrice a visiblement eu des difficultés à traduire le passage suivant : « entre ses cuisses de neige, le faisant tourner comme des femmes, chaque mois, font tourner le lait ». La référence directe au sexe et aux règles de Nana est probablement jugée immorale. Elle est remplacée par : « drawing its very life-blood ». Le « life-blood » signifie « force vitale ». Le sens littéral est « sang de vie ». Il s'agit bien sûr du « sang de vie » de la ville de Paris qu'elle verse. Le syntagme étant proposé en équivalence d'une référence directe aux règles, la traductrice ferait un lien entre celles-ci et un aspect fantasmagorique du monstre Nana, lié à son besoin de « sang ». L'utilisation du mot « blood » serait à double tranchant : à la fois le sang qui bouillonne en elle et la pousse aux mauvaises actions, et le sang qu'elle verse. Il s'agirait d'une explication de texte, qui remplace les règles par ce qu'elles symboliseraient : les pulsions violentes du personnage. La référence est bien sûr très atténuée par rapport au texte zolien.

Mary Neal Sherwood veille toujours à fournir une version américaine respectueuse de la morale, mais elle propose des compensations. Elle continue également à expliciter quelques phrases : pour exemple elle ajoute à la version de Zola que le personnage entre par la fenêtre des palais « with no respect for rank ». L'effet est double : elle rend le passage plus simple à comprendre tout en essayant de transmettre l'aspect transgressif du personnage de Nana. Les allusions à la « chair superbe » et au « plein fumier » sont certes coupées et atténuées, mais le message est mieux transcrit concernant l'hérédité et ses rapports avec la littérature d'imagination. Ce

passage est d'autant plus important que c'est la seule fois où le mot « hérédité » est écrit dans l'ensemble du texte. Si Mary Neal Sherwood a ici proposé un véritable effort pour transcrire cette influence, il serait intéressant de voir ce qu'il en est pour les maladies, qui n'impliquent pas le sexe, mais un rapport au corps qui est souvent censuré.

Comme dans *L'Assommoir*, Nana décrit des personnages malades. Il s'agit tout d'abord de Louiset : « Mais il avait eu un eczéma sur la nuque, et maintenant des dépôts se formaient dans ses oreilles, ce qui faisait craindre une carie des os du crâne. Quand elle le voyait si pâle, le sang gâté, avec sa chair molle, tachée de jaune, elle devenait sérieuse ; et il y avait surtout chez elle de l'étonnement. Que pouvait-il avoir, cet amour, pour s'abîmer ainsi ?⁸⁹¹ Elle, sa mère, se portait si bien ! »⁸⁹². Le passage est en lien direct avec l'hérédité : il permet également de valider l'hypothèse selon laquelle Mary Neal Sherwood commence dans *Nana* à se préoccuper de ce lien. En effet, le syntagme « sang gâté » n'apparaît que deux fois dans le roman : ici et dans le passage analysé plus haut. Sa mère est surprise que son petit n'aille pas bien, car elle ne comprend pas qu'elle-même subit l'influence de la branche Macquart : outre l'allusion scientifique, nous avons ici affaire à de l'ironie tragique. La fragilité de ce garçon et ses différents symptômes ont besoin d'une transcription claire : nous savons que cela n'a pas été le cas pour la maladie de Coupeau. Dans *L'Assommoir*, ce dernier était inquiétant, et représentait alors l'avenir de Gervaise, qui comprenait en le voyant qu'elle finirait de la même façon. Nana n'a pas, quant à elle, les capacités intellectuelles pour cela : l'inquiétude est donc moindre dans l'œuvre originale. Voici la version qu'en propose Mary Neal Sherwood : « He had suffered from eczema, and now his hearing was affected from abscesses in his ears, and she was afraid the bones of the skull might be injured. When she saw him so pale, with his soft skin spotted with yellow, she often became very serious, and with the seriousness was always a little surprise. What could be the matter with the poor little thing, when she, his mother, was in such perfect health ? »⁸⁹³. Si l'ironie pointe toujours, puisque le lecteur de *L'Assommoir* ne peut ignorer la filiation de Nana, le poids de l'hérédité est atténué. La maladie comme la référence au corps pose moins problème que lorsqu'il s'agissait de Coupeau : les abcès comme les tâches jaunes sont conservés. Bien que la traduction ne soit pas fidèle, elle évite de modifier le sens de l'hérédité, comme c'était le cas dans *L'Assommoir*.

Cette description est aussi l'excipit de l'œuvre ; elle a pu être identifiée par Mary Neal Sherwood comme importante. C'est aussi l'un des moments où la science rejoint non seulement le

⁸⁹¹ Dans le feuilleton, Zola écrit un point d'exclamation et non un point d'interrogation. *Le Voltaire*, n° 539, 26 déc. 1879, p. 1.

⁸⁹² *N*, t. II, p. 1359.

⁸⁹³ ZOLA Émile, *Nana, The Great Realistic Novel*, translated by John Stirling, op. cit., p. 308.

Il avait souffert d'eczéma, et maintenant son audition était affectée par des abcès dans ses oreilles, et elle avait peur que les os du crâne soient blessés. Quand elle le voyait si pâle, avec sa peau douce tachetée de jaune, elle devenait souvent très sérieuse, et dans ce sérieux elle était toujours un peu surprise. Quel pourrait être le problème sa pauvre petite chose, quand elle, sa mère, était en si parfaite santé ?

fantastique mais aussi le mythique : le personnage est de nouveau comparé à Vénus, comme c'est régulièrement le cas dans l'ensemble du roman. Le portrait de Nana en cadavre purulent présente cependant des difficultés de traduction évidentes au vu des modes opératoires employés.

Le texte de Zola est imprégné de lexique médical : « humeur », « sang », « chair », « pustules », « bouton », « moisissure », « purulence », « gâté », « suppurait », « croûte rougeâtre », « charognes » et « pourri »⁸⁹⁴. La traduction de ce vocabulaire a manifestement posé problème. Nous trouvons quelques équivalences avec « flesh », « pustules », « red crust ». Le reste est largement atténué. « Humeur et sang » est remplacé par « corruption », « pourri » par « mark », tandis que « moisissure », « purulence », « gâté », « suppurait » et « charognes » sont coupés. La description perd largement de sa puissance. Cependant, la comparaison du personnage avec Vénus, telle une déesse déchue, est transcrite. Fauchery annonce ainsi la fin de l'histoire : « Et, sur ce masque horrible et grotesque du néant, les cheveux, les beaux cheveux, gardant leur flambée de soleil, coulaient en un ruissellement d'or. Vénus se décomposait. Il semblait que le virus pris par elle dans les ruisseaux, sur les charognes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri »⁸⁹⁵. Cette fin de paragraphe est traduite sans coupes : « Et au-dessus du masque effroyable, il y avait les beaux cheveux ensoleillés comme des fils d'or vivant. Vénus se décomposait. C'était comme si la misère tirée par elle des rues - la misère avec laquelle elle avait accablé un peuple - était montée sur son propre visage et y avait laissé sa marque ! »⁸⁹⁶. Les éléments mythiques ont été conservés : il s'agit bien de Vénus, avec ses « sunny hair » dont ruissèlent les « threads of living gold »⁸⁹⁷. Toutefois, le lien entre la science et la littérature est difficilement perceptible à cause du lexique, qui n'est plus médical. Mis à part « decomposing », tout le reste du texte est loin du vocabulaire de référence. « Virus » devient « misery », « ferment » « wretchedness », et « empoisonné » « overwhelmed ».

Ainsi, la version de *Nana* proposée par Mary Neal Sherwood marque une évolution dans les modes opératoires utilisés. La traductrice transcrit le déterminisme dont est victime la courtisane et son impossibilité de d'y opposer. Nous pourrions objecter que Nana est un personnage bien négatif lorsqu'il est comparé à Hélène, Jeanne ou Gervaise. Il existe toutefois un faisceau d'indices qui montre la volonté de progression de Mary Neal Sherwood. La déclaration « unabridged » sur la couverture, mais aussi le lexique médical qui est plus apparent que dans *L'Assommoir* mettent en évidence ce besoin d'évolution. Celle-ci est bien sûr minime, et il serait abusif de prétendre que

⁸⁹⁴ *LT*, t. IV, p. 1485.

⁸⁹⁵ *Ibid.*

⁸⁹⁶ ZOLA Émile, *Nana, The Great Realistic Novel*, translated by John Stirling, op. cit., p. 430.

And over and about the appalling mask was the beautiful, sunny hair like threads of living gold. Venus was decomposing. It was as if the misery drawn by her from the streets – the wretchedness with which she had overwhelmed a people – had gone up to her own face and left its mark upon it !

⁸⁹⁷ « cheveux ensoleillés »

l'image donnée est correcte ou fidèle au texte. Cependant, le traitement de l'hérédité en tant qu'influence provoquait au départ un contre-sens majeur qui n'existe plus dans *Nana*. L'évolution se dessine aussi dans les rapports entre sciences et littérature : bien que tous les passages ne soient pas également traités dans leurs transcriptions, certains permettent d'en entrevoir les liens. Mary Neal Sherwood n'hésite pas à présenter Nana comme un monstre déshumanisé, tantôt végétal, tantôt animal. La liaison avec l'hérédité n'est pas toujours fluide mais son traitement marque une progression.

La traductrice a travaillé sur bien d'autres romans de Zola, mais elle a été secondée par George D. Cox assez vite. Lorsqu'il traduit *La Terre*, celui-ci a affaire à un roman polyphonique qui met en scène la famille de Fouan et La Grande. Jean Macquart fait partie des personnages principaux, néanmoins l'auteur ne met pas l'accent sur ses atavismes héréditaires. Dans *La Terre*, les personnages vivent des obsessions pour la possession de territoire, mais aussi d'êtres humains. Buteau veut posséder les deux sœurs pour avoir la terre, Hourdequin se laisse dépouiller pour Jacqueline, et Jean perd beaucoup dans son amour pour Françoise. La passion amoureuse est souvent inattendue et marquée par la surprise. Jean s'étonne lorsqu'il découvre ses sentiments pour Françoise : « Mais, à la sentir brûlante et suante contre sa face, il l'avait empoignée. Cette odeur âcre de fille, ce parfum violent de foin fouetté de grand air, le grisait, raidissaient tous ses muscles, dans une rage brusque de désir. Puis, c'était autre chose encore, une passion ignorée pour cette enfant, et qui crevait d'un coup, une tendresse de cœur et de chair, venue de loin, grandie avec leurs jeux et leurs gros rires, aboutissant à cette envie de l'avoir, là, dans l'herbe »⁸⁹⁸. La phrase de Zola peut faire allusion aux atavismes ancestraux : « rage brusque de désir », « passion ignorée » et « venue de loin ». La passion est peut-être simplement justifiée par le passé commun des personnages, ou il peut s'agir d'une prédisposition aux passions « venue de loin », que nous retrouvons chez Serge ou Hélène Mouret par exemple. George D. Cox censure en partie le passage. Il a en effet fallu sélectionner trois phrases chez Zola pour en obtenir une seule dans la version américaine : « As Jean arose and Françoise scrambled, panting, to her feet, the young man felt a passion, unknown before, take possession of him for this girl, a tenderness of heart and flesh, come from afar, grown with their games and their hearty laughter, resulting in an irresistible desire to marry her »⁸⁹⁹. Malgré les larges coupes dans le texte, le traducteur a transcrit l'idée de puissance de la passion par : « passion, unknown », « take possession », « come from afar » et « irresistible desire ». Les syntagmes « take possession » et « irresistible desire » n'existent pas dans la version originale : ils accentuent ainsi l'épuration du texte. La passion de Jean, qui est faite de tous ses

⁸⁹⁸ *LT*, t. IV, p. 485-6.

⁸⁹⁹ ZOLA Émile, *La Terre (The Soil)*, Translated by George D. Cox, op. cit., pp. 146-7.

Tandis que Jean se levait et Françoise se cognait, haletante, sur ses pieds, le jeune homme sentit une passion pour cette fille, inconnue auparavant, s'emparer de lui, une tendresse de cœur et de chair, venue de loin, grandie avec leurs jeux et leurs rires chaleureux, résultant en une irrésistible envie de l'épouser.

désirs de la chair chez Zola, est décrite de façon beaucoup plus spirituelle dans la traduction. Il ne veut plus « l'avoir », mais « l'épouser ». La référence à l'hérédité est donc éloignée de son sens.

Etant donné la place moindre de celle-ci dans *La Terre*, il paraît important d'étudier la transcription d'autres passages où la science est mise en avant. L'attaque d'apoplexie qui terrasse le père Mouche est un exemple intéressant dans lequel la maladie du personnage s'étend à tout ce qui l'entoure ; en quelques mots le lien entre science et imagination est établi : « Son menton tomba sur sa poitrine, ses bras et ses jambes pendirent. L'œil gauche, s'était ouvert, dans le tiraillement de cette moitié de la face, et le coin de la bouche tordue sifflait plus fort. Il y eut un silence, la mort envahissait la pièce humide, au sol de terre battue, aux murs lépreux, à la grande cheminée noire »⁹⁰⁰. Les deux premières phrases proposent une description physique basée sur les recherches de Zola, tandis que la dernière décrit l'invasion de l'espace, dans un mouvement qui ressemble à la menace de l'alambic ou celle de la mouche d'or. George D. Cox propose cette transcription : « Son menton tomba sur sa poitrine, ses bras et ses jambes pendaient. L'œil gauche était ouvert par la convulsion de cette moitié du visage, et le coin de la bouche tordue sifflait plus fort. Le silence régnait, la mort avait envahi la pièce humide, avec un sol de terre dure, avec des murs lépreux, et un grande cheminée noir »⁹⁰¹. L'ensemble est correctement décrit, sans oubli de la « bouche tordue » ni de l'aspect inquiétant de cette mort. Les équivalences sont fidèles, le traducteur ne censure pas le décès du père.

Un peu plus tard dans le roman, l'assassinat du père Fouan est également traité de façon fidèle. La description de son étouffement et de la réaction qui s'en suit est angoissante, Zola prend la peine de conter chaque détail, chaque symptôme. Le paragraphe associe un ton angoissant et un aspect médical et scientifique : « Le père avait eu une secousse violente, ses jambes s'étaient détendues avec des bruits de ressorts cassés. On aurait dit qu'il sautait, pareil à un poisson jeté sur l'herbe. Mais ce ne fut pas long. Ils le maintenaient trop rudement, ils le sentirent sous eux qui s'aplatissait, qui se vidait de l'existence. Un long frisson, un dernier tressaillement, puis rien du tout, quelque chose d'aussi mou qu'une chiffé »⁹⁰². Voici la proposition de George D. Cox : « Le père avait donné un sursaut violent, ses jambes avaient été repoussées avec un bruit de ressorts claqués. On aurait pu dire qu'il avait sauté, comme un poisson jeté sur l'herbe. Mais ce ne fut pas long. Ils le tenaient trop fort, ils le sentaient s'aplatir sous eux, se vider de la vie. Un long frémissement, un dernier départ, puis rien du tout, quelque chose d'aussi souple qu'un chiffon »⁹⁰³.

⁹⁰⁰ *LT*, t. IV, p. 456.

⁹⁰¹ ZOLA Émile, *La Terre (The Soil)*, Translated by George D. Cox, op. cit., p. 114.

His chin fell upon his breast, his arms and legs hung. The left eye was open through the convulsion of that half of the face, and the corner of the twisted mouth hissed more strongly. There was silence, death had invaded the damp room, with a floor of hard soil, with leprous walls, with a big black chimney.

⁹⁰² *LT*, t. IV, p. 792.

⁹⁰³ ZOLA Émile, *La Terre (The Soil)*, Translated by George D. Cox, op. cit., p. 404.

The father had given a violent start, his legs had been thrust out with a sound of snapped springs.

Le passage est correctement traduit, des « snapped springs » à la métaphore du « fish thrown on the grass ». La fièvre meurtrière de Buteau et Lise, qui peut être perçue comme un atavisme de leur attachement à la terre, est transcrite : « they held him too strongly ».

Pour comparer ces trois traductions, il est important de rappeler les enjeux de chacun des romans. L'hérédité n'est pas traitée de la même façon : Gervaise et Coupeau sont des enfants d'alcooliques, mais ce sont des personnages positifs que le lecteur a envie de voir réussir. Les critiques américains étaient souvent déçus de leur déchéance. Nana est une prostituée sans aucun scrupule : elle attire moins la sympathie du lecteur. Son hérédité est largement mise en avant, mais cela pose peu de problème à la morale américaine que ce personnage soit sous une influence néfaste. Dans *La Terre*, la faille héréditaire des Rougon-Macquart n'a que peu de place. Le thème principal réside dans la passion des paysans pour leur terre, qui se traduit parfois par le désir de possession d'êtres humains également. La référence à l'hérédité est peu explicite. Ces réserves faites, les deux traducteurs de T. B. Peterson and Brothers ont vu leurs modes de traduction évoluer. Les connaissances croissantes de Mary Neal Sherwood lui ont permis une progression certaine entre *L'Assommoir* et *Nana*. La peur et l'étonnement de Gervaise n'étaient pas retranscrits, ce qui produisait un contre-sens certain concernant une des deux influences que Zola souhaitait étudier. La traduction de *Nana* marque une évolution en ce sens. Cependant le lien entre science et littérature est souvent voilé voire effacé. George D. Cox, qui découvrait à ce moment le cycle des *Rougon-Macquart*, a pourtant rendu ces rapports plus clairs. Il a toutefois produit un nouveau contre-sens en ôtant l'aspect trivial du désir sexuel pour lui donner les atours de la romance. Ces erreurs de transcription n'ont pu que déformer la perception des critiques américains et des auteurs non francophones. Cela peut expliquer en grande partie les critiques constantes sur la notion d'hérédité. Celle-ci n'a aucun sens dans *L'Assommoir*, puis en trouve un dans *Nana* sans que le tragique, l'épique ou le fantastique ne s'en voient nourris. Puis, dans *La Terre*, elle ne se trouve pas au centre de la réflexion, bien que le traducteur unisse science et littérature.

Ainsi, il était difficilement pour les lecteurs des traductions de percevoir la dimension scientifique du texte. Le travail d'Edward Binsse, Mary Neal Sherwood et George D. Cox consiste en une réécriture qui représente une adaptation culturelle. Les traducteurs prennent en compte les critiques lorsqu'ils censurent l'immoralité et qu'ils essayent de simplifier. Cependant ils nourrissent aussi, peut-être involontairement, les critiques négatives sur Zola. L'interprétation de Gervaise en tant que personnage moins influencé par l'hérédité, ou encore la mise en valeur du côté sentimental de l'œuvre pourraient nous conduire à relire les romans avec un autre point de vue.

L'étude de l'hérédité est soutenue par la présence d'une famille et de liens entre les tomes du

One might have said that he had leaped, like a fish thrown on the grass. But it was not long. They held him too strongly, they felt him flatten beneath them, empty himself of life. A long quiver, a final start, then nothing at all, something as limber as a rag.

cycle. C'est un des points que les critiques n'ont commencé à souligner que tardivement, vers la fin de l'écriture des *Rougon-Macquart*. Il serait pertinent de comprendre les liens entre ces traductions et les perceptions des commentateurs.

3 Présence de la famille Rougon-Macquart à travers les romans à scandale

T. B. Peterson and Brothers met régulièrement en avant des liens familiaux entre personnages pour dynamiser ses ventes. Pourtant, Salvan déplore leur altération lors du processus de transfert à propos de la traduction de *L'Assommoir* par Mary Neal Sherwood : « Un grand nombre de détails : le fait que la sœur de Gervaise est charcutière à Paris, que Claude Lantier a été mis en pension par un vieux monsieur “que des bonshommes barbouillés autrefois par le mioche avaient amusé” (I, 121), étant aussi négligés, il serait presque impossible pour un lecteur non averti de rattacher la version américaine de *L'Assommoir* aux autres volumes des *Rougon-Macquart*, à l'exception de *Nana* »⁹⁰⁴. Nous nous rappelons pourtant que dans *Une page d'amour*, les références aux autres membres de la famille avaient été respectées. Il est vrai que Mary Neal Sherwood a été plutôt expéditive sur le sort de Claude : « An old gentleman in Plassans sent for Claude, to place him at school. He was a very eccentric old gentleman, fond of pictures and art »⁹⁰⁵ ainsi que sur Lisa, dont elle ne précise pas le métier : « She said she had a sister in Paris. Where is she today, I should like to know ! »⁹⁰⁶. La référence au fils de Gervaise est un peu confuse, rien n'est explicite à propos des talents de Claude. La traductrice précise toutefois son nom ainsi que les raisons qui poussent le vieil homme à le soutenir financièrement : « picture and art ». Comme à son habitude, Mary Neal Sherwood reste vague. Il semble pourtant qu'un lecteur attentif puisse faire le lien avec *Le Ventre de Paris*, puis, plus tard, avec *L'Œuvre*. C'est bien sûr plus compliqué pour Lisa, qui n'est pas nommée. Dans la version originale, elle est uniquement identifiable par son métier : cette précision disparaît dans la traduction. En outre, l'allusion au père Macquart est transcrite : « He wished to come to Paris, and as Father Macquart was in the habit of hitting me in the face without any warning [...] »⁹⁰⁷. Le lecteur peut voir le rapport avec *La Fortune des Rougon* et d'autres tomes à venir comme *Le Docteur Pascal*. La traduction est bien sûr implicite, mais la version originale reste subtile également. Zola ne nomme pas non plus Lisa. En outre, la volonté de Mary Neal Sherwood

⁹⁰⁴ SALVAN Albert J., *Zola aux États-Unis*, op. cit., p. 33.

⁹⁰⁵ ZOLA Émile, *L'Assommoir*, a novel, translated by Mary Neal Sherwood, op. cit., pp. 122-3.

un vieux monsieur de Plassans fit venir Claude pour le placer à l'école. C'était un vieux monsieur très excentrique, friand de photos et d'art.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 106.

Elle a dit qu'elle avait une sœur à Paris. Où est-elle aujourd'hui, j'aimerais savoir !

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 41.

Il voulait venir à Paris, et comme le père Macquart avait l'habitude de me frapper au visage sans aucun avertissement [...].

n'est manifestement pas de censurer ces passages. La suppression des « bonshommes barbouillés autrefois par le mioche »⁹⁰⁸ est probablement due à l'argot employé.

Le chercheur n'a cependant pas eu affaire à la version d'Edward Binsse. La mention de Lisa est bien présente dans sa traduction : « She says she had a sister in Paris, a sausage-vender »⁹⁰⁹. Claude est repéré par le mécène : « They despaired of economizing such a large sum in less than two years, when a lucky chance happened to them : an old gentleman of Plassans proposed placing at school Claude, the eldest of the little one. It was the generous freak of an eccentric amateur of pictures ; who, seeing some of the little boy's scribblings, was strongly impressed with them »⁹¹⁰. En outre, le traducteur transcrit également le moment où Gervaise parle de son père : « I was unhappy at home ; father Macquart kicked me in the sides for a yes or a no »⁹¹¹. Si les rapports restent implicites chez Mary Neal Sherwood, le lecteur américain pouvait les comprendre grâce au travail d'Edward Binsse de la même façon qu'un lecteur français. T. B. Peterson and Brothers ne percevait sans doute pas la cohésion d'ensemble comme une priorité, mais elle reste largement perceptible pour cette première traduction d'un roman à scandale et à succès.

Lors de son dîner, Nana fait référence à sa famille, en rappel de *L'Assommoir*. Satin lui parle de Madame Boche, avec qui travaillait Gervaise. Puis Nana parle de ses parents. C'est un passage où le texte du volume est différent de celui publié dans *Le Voltaire*, que nous citons ici : « Ah ! dame, papa n'était pas raisonnable... Aussi, quelle dégringolade ! Si tu avais vu ça, à la fin, ma chère ! un plongeon, une dèche !... Oui, les chiffonniers étaient mieux logés et mieux nourris que nous. Je peux dire que j'en ai supporté de toutes les couleurs, et j'ignore pourquoi je n'y ai pas laissé ma peau, comme papa et maman »⁹¹². Mary Neal Sherwood transcrit le passage sans être aussi précise que Zola : « As to papa, he was never reasonable. He was always more or less drunk, and at last the veriest rag-picker was better clothed, lodged and fed than we were »⁹¹³. Le résumé de *L'Assommoir* n'a plus le même sens, puisque la traductrice supprime l'émotion du discours du

⁹⁰⁸ *LA*, t. II, p. 464.

⁹⁰⁹ ZOLA Émile, *Gervaise. (L'Assommoir), The Natural and social Life of a Family under the Second Empire. A novel.*, Translated by Edward Binsse, op. cit., p. 71.

Elle a dit qu'elle avait une sœur à Paris, une vendeuse de saucisse.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 91.

Ils désespéraient d'économiser une si grosse somme en moins de deux ans, quand ils eurent de la chance : un vieux monsieur de Plassans proposa de placer à l'école Claude, l'aîné du petit. C'était la généreuse folie d'un amateur excentrique d'images ; qui, voyant quelques-uns des gribouillages du petit garçon, avait été fortement impressionné.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 20.

J'étais malheureux à la maison; le père Macquart me donnait des coups de pieds dans les côtes pour un oui ou pour un non.

⁹¹² ZOLA Émile, « Nana, deuxième partie, X, » *Le Voltaire*, n° 541, 28 déc. 1879, p. 1. référence en Pléiade : *N*, t. II, p. 1366.

⁹¹³ ZOLA Émile, *Nana, The Great Realistic Novel*, translated by John Stirling, op. cit., p. 315.

Quant à papa, il n'a jamais été raisonnable. Il était toujours plus ou moins ivre, et enfin le plus gros chiffonnier était mieux habillé, logé et nourri que nous.

personnage pour conserver la description. Le langage argotique a probablement rendu la tâche complexe pour Mary Neal Sherwood : elle aurait cependant pu trouver un langage soutenu pour restituer la déchéance familiale, la mention de la mort des parents, mais aussi la tristesse du personnage.

Il s'agit peut-être d'une volonté d'atténuer un peu le passage : ils sont pauvres, mais avec ces quelques mots il semble qu'ils aient pu subsister. Une troisième hypothèse pourrait être que la traductrice a voulu éviter de trop en révéler sur un roman qui est encore en vente. Il ne faut pas oublier l'argument « a Sequel to 'L'Assommoir' »⁹¹⁴ qui est mis en avant sur la couverture de *Nana*. Elle en dit toutefois déjà beaucoup sur l'addiction de son père, et mentionne un peu plus loin, en étant plus fidèle au texte, que son alcoolisme l'a mené au décès : « Mamma was a laundress ; my father was a drunkard, and died of it »⁹¹⁵. Une autre hypothèse peut être avancée. Les mots de Nana ont été jugés trop violents, et Mary Neal Sherwood a fait en sorte qu'elle soit plus discrète vis-à-vis de ses parents. La traduction est certes approximative, mais conserve le lien entre les tomes du cycle. Le résultat de cette adaptation culturelle montre que la traductrice avait tout de même à cœur de transcrire les références aux autres membres des Rougon-Macquart.

George D. Cox a été confronté au petit village de Rognes : comme dans *Nana*, *La Terre* n'évoque que peu les liens familiaux. Jean présente les raisons de son départ de Plassans :

Jadis, à Plassans, il tapait dur sur le bois, sans facilité pour apprendre, sachant tout juste lire, écrire et compter, très réfléchi pourtant, très laborieux, ayant la volonté de se créer une situation indépendante, en dehors de sa terrible famille. Le vieux Macquart le tenait dans une dépendance de fille, lui soufflait sous le nez ses maîtresses, allait chaque samedi, à la porte de son atelier, lui voler sa paie. Aussi, lorsque les coups et la fatigue eurent tué sa mère, suivit-il l'exemple de sa sœur Gervaise, qui venait de filer à Paris, avec un amant ; il se sauva de son côté, pour ne pas nourrir son fainéant de père.⁹¹⁶

Le lien est fait avec *La Fortune des Rougon* ainsi que *L'Assommoir*. Voici la proposition de George D. Cox :

Formerly, at Plassans, he had been a hard worker without facility to learn, barely knowing how to read, write and count, very reflective, however, very laborious, having the will to create for himself an independnt position, outside of his terrible family. The old Macquart kept him in the dependence of a girl, went every Saturday to the door of his workshop, to rob him of his pay. Hence, when blows and fatigue had killed his mother, he followed the example of his sister Gervaise, who had gone to Paris, with a love : he ran away in his turn to get rid of supporting his lazy father.⁹¹⁷

⁹¹⁴ Une suite à *L'Assommoir*.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 315.

Mamma était blanchisseuse ; mon père était un ivrogne et en est mort.

⁹¹⁶ *LT*, t. IV, p. 444.

⁹¹⁷ ZOLA Émile, *La Terre (The Soil)*, Translated by George D. Cox, op. cit., p. 102.

Jadis, à Plassans, il avait été un travailleur acharné sans facilité pour apprendre, sachant à peine lire, écrire et compter, très réfléchi cependant, très laborieux, ayant la volonté de se créer

Mis à part la référence aux maîtresses volées par le père, l'ensemble des mentions à la famille est conservé, que ce soit en général « terrible family » ou en particulier « old Macquart », « Gervaise ».

Ainsi, dans l'ensemble et contrairement à ce que Salvan affirme, les liens entre les tomes des *Rougon-Macquart* sont perceptibles dès le départ. Il n'existe pas d'évolution de ce point de vue : les allusions au passé des personnages sont maintenues, bien qu'elles soient parfois traduites avec un peu de légèreté, comme dans *L'Assommoir*. Les positions traductrices d'Edward Binsse, Mary Neal Sherwood et George D. Cox gardent ces précisions qui conservent la perception de l'œuvre de Zola comme un tout cohérent. Il est d'ailleurs très pertinent pour ces éditeurs de mettre ces rapports en avant pour deux raisons : d'une part l'érudition de l'auteur français et sa capacité à créer une série comparable à celle de Balzac, alors connu aux États-Unis, sont un gage de sérieux, et d'autre part il s'agit d'un argument de vente pour les autres tomes du cycle. Si les critiques n'ont pas fait état de la solidité de l'ensemble, c'est probablement pour d'autres raisons, telle que la difficulté d'avoir une vision globale lorsqu'une grande partie de la saga n'est pas encore publiée.

Dans l'ensemble, ces traductions donnent une vision partielle de la méthode zolienne. Edward Binsse met en avant la complexité des recherches nécessaires grâce à l'utilisation d'un vocabulaire adéquat, tandis que les traducteurs de T. B. Peterson and Brothers, très rapides, préfèrent couper les mots techniques ou les remplacer par des termes plus génériques. Les liens familiaux et la solidité de l'œuvre de Zola sont quant à eux plutôt bien traités : c'est donc un point positif qui aurait pu être mis en valeur par les journalistes dès les premières années de la réception. Ainsi, l'importance de la recherche scientifique comme les théories de l'hérédité ont souvent été mises à mal par la traduction, ce qui explique que ces points soient mal compris et peu mis en valeur par la critique non francophone. Cela permet de comprendre que *The Nation*, dont les journalistes lisaient la version originale, ait été parmi les premiers périodiques à voir de l'épique chez Zola, quand les autres restaient souvent dans l'incompréhension. La complexité d'un cycle en vingt tomes racontant l'histoire d'une famille est plutôt bien dépeinte par la version américaine. La raison pour laquelle cet élément n'a été que tardivement traité n'est donc pas dû à la traduction, mais simplement à une prise de conscience qui n'a lieu qu'après la parution d'un nombre de tomes conséquent. Il est possible que le travail des traducteurs ait aidé à la mise en lumière de ce point.

Si les éléments les plus généraux de l'œuvre de Zola sont ici traités de façon inégale, il existe

une position indépendante, en dehors de sa terrible famille. Le vieux Macquart le tenait dans la dépendance d'une fille, allait tous les samedis à la porte de son atelier pour lui voler sa paie. Ainsi, lorsque les coups et la fatigue avaient tué sa mère, il suivait l'exemple de sa sœur Gervaise, qui était partie à Paris, avec un amoureux ; il s'enfuyait à son tour, se débarrassant d'avoir à soutenir son père si paresseux.

par ailleurs dans ces romans des intrigues propres à susciter l'opprobre pour diverses raisons. Les allusions au corps, à la sexualité et à l'excrémentiel sont souvent coupées, et elles sont particulièrement nombreuses pour *L'Assommoir*, *Nana* et *La Terre*. Le transfert de la narration, de chaque élément de l'histoire, est donc rendu complexe, plus encore qu'il ne l'était dans *Une page d'amour*.

III Le transfert de la substance narrative

Il est important de rappeler ici que toutes les traductions sont tronquées à un moment où à un autre, et que le but est d'analyser les modifications sans juger de la fidélité au texte, qui ne peut être que partielle. Les modifications sont plus ou moins importantes en fonction des romans. C'est probablement *La Terre* qui est le plus remanié : les racines de cette censure se trouvent largement dans l'assimilation du désir sexuel la possession de la terre. La méthode de traduction touche aussi à la volonté de simplification, découverte dans l'analyse traductologique d'*Une page d'amour*. Pourtant, nous assistons peu à peu à des variations, de légères à fondamentales, qui changent l'aspect du roman. Dans les autres titres, les sections ne sont pas toujours respectées, ce qui laisse augurer des changements encore plus profonds. Ce sera un premier axe de réflexion. Puis, l'étude de l'évolution des personnages dans *L'Assommoir* et dans *Nana* permettra de comprendre les effets de l'adaptation culturelle, tandis qu'une réflexion plus poussée sera consacrée aux changements importants qui ont eu lieu dans *La Terre*. Enfin, des passages représentatifs seront analysés.

1 Le découpage en chapitres et son influence sur l'histoire

Les noms donnés aux chapitres confèrent à l'œuvre de Zola une tout autre lecture que celle à laquelle la version originale nous a habitués. En ce qui concerne *L'Assommoir* par Mary Neal Sherwood, le découpage en treize chapitres est respecté. Les intitulés mettent en valeur les personnages. Le premier chapitre, qui présente Gervaise quittée par Lantier ainsi que son travail au lavoir porte son prénom, « Gervaise »⁹¹⁸ : il évite d'évoquer tout le drame du lavoir. La suite accentue de nouveau la romance, d'abord entre Gervaise et Coupeau : « II Gervaise and Coupeau » et « III A Marriage of the people » ; puis entre Gervaise et Goujet « Goujet at His Forge ». Mary Neal Sherwood a semble-t-il bien perçu l'évolution de Gervaise, marquée par son repas triomphal, puis sa déchéance. Le chapitre IV s'appelle en effet « a Happy Home » et le X « Disasters and

⁹¹⁸ ZOLA Émile, *L'Assommoir*, a novel, translated by Mary Neal Sherwood, op. cit., p. 11.

changes ». L'appellation qui pose problème est celle du cinquième chapitre : « Ambitious Dreams »⁹¹⁹. Il paraît surprenant de vouloir faire de l'ironie dans un titre. Et pourtant, Mary Neal Sherwood n'a pas pu juger les rêves de Gervaise « ambitieux », puisque le texte concerné raconte les débuts de la boutique de blanchisserie. Il s'agit peut-être d'ironie bienveillante. C'est une façon de mettre en valeur le côté dramatique de la situation, et même le côté tragique. Dans cette version, Gervaise serait victime d'hybris, alors que Zola explique bien qu' « elle est de tempérament tendre et passionné, voici pour la faute »⁹²⁰. La démesure ne fait pas partie des raisons de sa déchéance, ce qui rend le titre inadéquat.

Nous remarquons également que la chute de Coupeau, pourtant un événement déterminant dans l'histoire, n'apparaît pas. En outre, les noms des chapitres deviennent de plus en plus vagues. Ici, l'aspect commercial est perceptible : il explique la volonté de ne pas trop dévoiler du livre par des mentions comme « Poverty and degradation » ou « The Hospital »⁹²¹. Par ailleurs, le chapitre XI s'appelle « Nana », probablement parce qu'en 1879, le roman est publié en feuilleton, et commence déjà à faire scandale. Dans l'ensemble, Mary Neal Sherwood a fait des choix : elle a mis en avant la romance, l'aspect commercial, mais aussi la direction générale du livre, qui raconte effectivement la réussite matérielle de Gervaise puis sa déchéance. La volonté de simplification est évidente.

Contrairement à elle, Edward Binsse veut en dire le plus possible. Ainsi, ses chapitres n'ont pas de titre individuel, mais plusieurs noms de section. Pour exemple, le premier a six dénominations : « At the Hôtel Boncœur. - The Parisian working at Sunrise. - Lantier and his Infidelity. - The Wash-house Fight.- The Victor and the Vanquished. - Forsaken »⁹²². Le traducteur donne un sous-titre à chaque petit épisode pour essayer de ne rien oublier ; la volonté de simplification et l'importance du texte cible sont mises en évidence. La « bataille du lavoir » n'est donc pas passée sous silence. Edward Binsse fait toutefois une infidélité importante au texte, puisqu'il propose quatorze chapitres là où Zola en utilise treize. La disposition originale est utile à la compréhension de l'histoire : la première moitié raconte sur six chapitres la montée progressive de Gervaise vers une aisance matérielle relative, puis le moment de son apogée avec sa fête, pendant un chapitre, et les six derniers chapitres décrivent sa déchéance. Il est étonnant que le traducteur new yorkais ait ajouté une section. Le chapitre VI a été coupé en deux. En commençant un chapitre au moment où Gervaise entend parler de Lantier, Edward Binsse consacre toute une section à ses

⁹¹⁹ « II Gervaise et Coupeau » « III Un mariage du peuple » « Goujet à sa forge » « Un ménage heureux » « Désastres et changements » Disasters and changes » « Rêves ambitieux ».

⁹²⁰ ZOLA Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires, Publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Vol II, Honoré Champion, Paris, 2005, p. 931, f° 161.

⁹²¹ « Pauvreté et dégradation » « L'hôpital ».

⁹²² ZOLA Émile, *Gervaise. (L'Assommoir), The Natural and social Life of a Family under the Second Empire. A novel.*, Translated by Edward Binsse, op. cit., p. V.

À l'Hôtel Boncœur. - Les parisiens travaillant au lever du soleil. - Lantier et son infidélité. - La bataille du lavoir.- Le vainqueur et les vaincus. - Réprouvé.

rencontres à la forge avec Goujet : « The Bolt Manufactory. - Gervaise and Goujet. - A Battle between Vulcans. - All for a Woman. – Victory of Gueule d'Or. - Iron Machinery versus Human Muscle. »⁹²³. Nous avons constaté que les articles américains mettaient Goujet en valeur, ceci peut expliquer pourquoi Edward Binsse a dérogé au découpage. Il en résulte néanmoins une altération de sens.

Les découpages des traductions suivantes sont de plus en plus discutables. Pour *Nana*, la traductrice a choisi de séquencer quelques chapitres en fonction des épisodes du feuilleton. La version de Zola comporte quatorze chapitres tandis que celle de T. B. Peterson and Brothers en compte vingt-trois : il en devient difficile de comprendre la structuration opérée. Quand l'auteur français aborde plusieurs épisodes en un chapitre, elle décide soit de les regrouper en une section soit de procéder à un découpage. Cela correspond aux livraisons du feuilleton. En général trois textes correspondaient à un chapitre. La traductrice décide parfois de considérer chacun de ceux-ci comme une seule section, mais ce n'est pas toujours le cas. La première section de Mary Neal Sherwood se termine au milieu du chapitre un, au moment où Fauchery demande à être présenté à Nana « and you will kindly present me »⁹²⁴. Les deux sections suivantes sont respectées. Dans la version américaine, le troisième se nomme : « Madame Lerat appears »⁹²⁵ et le quatrième : « a Reception in the Best society »⁹²⁶. Les actrices, qui sont des courtisanes comme Nana, ne constituent néanmoins pas la « Best society ». Mary Neal Sherwood a peut-être voulu faire un trait d'esprit ici : cela corrobore l'idée qu'elle faisait déjà du second degré dans *L'Assommoir*, en parlant des ambitions de Gervaise. Le risque est bien sûr de ne pas être compris correctement par le lectorat américain. Ensuite, le chapitre IV est divisé en trois sections : « A midnight supper »⁹²⁷, « a supper party »⁹²⁸ et « Nana in Despair »⁹²⁹. Il semble qu'il s'agisse d'une stratégie alternative, située entre le respect des parties et le mode opératoire utilisé par Edward Binsse pour expliciter le texte. Il est possible que la traductrice ait simplement voulu mettre l'accent sur le désespoir de Nana, puis ait constaté la conséquence sur l'inégalité des chapitres. Le chapitre de Zola correspond approximativement à trente pages en Pléiade : la section « Nana in Despair » ne commence qu'au

⁹²³ *Ibid.*

« La manufacture de boulons. - Gervaise et Goujet. - Une bataille entre Vulcains. - Tout pour une femme. - Victoire de la Gueule d'Or. - Machines de fer contre muscle humain. »

⁹²⁴ ZOLA Émile, *Nana, The Great Realistic Novel*, translated by John Stirling, op. cit., p. 45.

et vous me présenterez gentiment.

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 54.

« Madame Lereat apparaît »

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 77.

« Une réception dans la meilleure société »

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 100.

« Un souper de minuit »

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 110.

« Une souper de fête »

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 124.

« Nana dans le désespoir »

bout de vingt pages. Ce découpage est globalement assez aléatoire, il est difficile de trouver des règles pour le comprendre.

S'il fallait dresser quelques lois générales, elles seraient cependant dans le sens des hauts et des bas que traverse Nana tout au long de son histoire. Le chapitre X « Reward of Virtue »⁹³⁰ jouxte le chapitre XI « Abasement and Humiliation »⁹³¹. Les trois chapitres de la fin sont également parmi les plus courts, il s'agit de « Ruin and Despair »⁹³², « Dead ! Dead ! Dead ! »⁹³³ et « Nana's Flight »⁹³⁴. Les romans de Zola étant supposés dégoûter les lecteurs du vice, il est possible que Mary Neal Sherwood ait voulu accentuer la punition de Nana. En globalité, cette façon de découper le roman le rend assez inintelligible, et ajoute une impression de longueur lors des passages descriptifs. Si les moments où les frasques du personnage sont mises en valeur par de courts chapitres, ceux qui entrent plus dans une étude de mœurs, en incluant des descriptions, sont beaucoup plus longs. Ainsi « Nana's dressing-room »⁹³⁵ compte trente-deux pages et « The New play »⁹³⁶ vingt-huit.

Ce découpage n'a visiblement pas convaincu T. B. Peterson and Brothers, puisque George D. Cox ne procède pas de la même façon pour la traduction de *La Terre*. La volonté du traducteur est ici d'harmoniser la longueur des chapitres, en respectant à peu près ce que Zola avait voulu proposer. Mais ce roman pose diverses problématiques inattendues, qui poussent George D. Cox à couper des passages entiers, et parfois à créer des sections peu fournies. Les parties n'existent plus : les modes opératoires de traduction leur auraient fait perdre leur pertinence. Dans la troisième partie de Zola, le chapitre IV a été problématique. George D. Cox coupe tous les détails sur le travail dans les champs et sur la description d'Hourdequin : comme vu précédemment, les recherches concernant le vocabulaire technique n'ont pas été faites. C'est aussi un chapitre où le désir sexuel a une place importante. Jacqueline désire Tron, Jean désire Françoise, mais Jean et Jacqueline ont une histoire tous les deux. Puis, il s'agit du désir montant entre Buteau et Françoise, et du calvaire de Palmyre. Tout ceci est coupé, et concerne les deux tiers du texte. C'est alors le chapitre V qui arrive : celui de l'accouchement de Lise. Tout ce chapitre est censuré. George D. Cox, probablement pour éviter de

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 186.

« Récompense de la vertu »

⁹³¹ *Ibid.*, p. 198.

« Rabaissement et humiliation »

⁹³² *Ibid.*, p. 385.

« Ruine et désespoir »

⁹³³ *Ibid.*, p.413.

« Mort ! Mort ! Mort ! »

⁹³⁴ *Ibid.*, p.417.

« La fuite de Nana »

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 133.

« Le vestiaire de Nana »

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 266.

« La nouvelle pièce »

créer des chapitres trop inégaux, enchaîne directement avec la traduction du chapitre VI. Ainsi, le chapitre XVI de la version américaine correspond-il à trois chapitres de la version originale. Le chapitrage permet de masquer la censure pour des passages jugés trop loin de la morale, mais aussi de servir de variable d'ajustement pour équilibrer les différentes parties.

Au niveau des titres, ils servent encore une fois à faciliter la promotion, notamment en rappelant les liens avec les anciens *Rougon-Macquart* : « Jean, Gervaise's Brother »⁹³⁷ est le nom du premier chapitre. Les titres ont cependant une autre fonction ici. Comme nous l'avons déjà vu, le mode opératoire de George D. Cox coupe beaucoup de texte. Les relations sexuelles sont toutes passées sous silence alors qu'elles définissent la société de Rognes. Les personnages principaux, à savoir Lise, Buteau et Jean prennent alors beaucoup moins d'importance dans la version américaine. Le traducteur cherche à mettre l'accent sur la destinée du vieux Fouan, qui est décrit ainsi dans les dossiers préparatoires : « Calvaire du père. Ne parlant plus à personne. Le roi Lear, repoussé par tous ses enfants »⁹³⁸. La référence au roi Lear, héros shakespearien, a probablement été identifiée par le traducteur. L'histoire est celle d'un roi qui veut partager son territoire entre ses trois filles, et souhaite donner la plus grande part à celle qui saura le mieux le flatter. Sa préférée décide de rester sur la réserve, ce qui contrarie le monarque. Il déshérite cette dernière et va vivre alternativement chez ses deux autres enfants. Les similitudes avec Fouan apaisent clairement, bien que ce dernier n'ait cherché à déshériter personne. Le rapprochement avec un personnage issu de l'imaginaire de l'illustre dramaturge anglais a pu aider à ce que l'accent soit mis sur lui, en particulier à partir du chapitre XIV. Sur les vingt-sept de la traduction, nous en comptons quatre qui mentionnent le nom Fouan : « XIV. Old Madame Fouan's death »⁹³⁹, « XVII. Old Fouan's troubles »⁹⁴⁰, « XVIII. Fouan at Mahomet's »⁹⁴¹, « XXIII Old Fouan's Wanderings »⁹⁴². À titre de comparaison, Jean et Lise apparaissent chacun deux fois, tandis que Buteau et Françoise n'ont qu'un seul chapitre à leur nom.

Ainsi, le découpage des chapitres a évolué entre 1879 et 1887. Au départ, Mary Neal Sherwood respectait ce qui était prévu par Émile Zola, en donnant une trame narrative tournée vers la romance dans les noms de ses chapitres. Au même moment, Edward Binsse ajoute un chapitre pour donner plus de poids au personnage de Goujet. La traductrice de T. B. Peterson and Brothers

⁹³⁷ ZOLA Émile, *La Terre (The Soil)*, Translated by George D. Cox, T. B. Peterson and Brothers, Philadelphia, 1888, p. 21.

« Jean, le frère de Gervaise »

⁹³⁸ ZOLA Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires, Publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Vol IV.1, Honoré Champion, Paris, 2013, p. 548, f° 5.

⁹³⁹ ZOLA Émile, *La Terre (The Soil)*, Translated by George D. Cox, op. cit., p. 200.

« La mort de la vieille madame Fouan »

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 245.

« Les problèmes du vieux Fouan »

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 265.

« Fouan chez Mahomet »

⁹⁴² *Ibid.*, p. 345.

« Les errements du vieux Fouan »

décide alors de découper les chapitres comme bon lui semble dans *Nana*, rendant les textes inégaux. C'est peut-être la raison pour laquelle George D. Cox ne s'est pas permis autant de modifications. Son découpage reste fidèle en dehors des moments où il a besoin de cacher des censures. Ces coupes se voient moins, car les parties que Zola avait définies n'existent plus. Les noms des chapitres sont souvent destinés à guider le lecteur, ainsi que nous le constatons dans *L'Assommoir* ou dans *Nana*, romans dans lesquels la trame narrative est mise en valeur. Les choix faits sont simplificateurs et relativisent beaucoup l'importance des sous-intrigues. Les traducteurs mettent surtout l'accent sur le narratif, ce qui peut expliquer, en particulier pour les employés de T. B. Peterson and Brothers, l'oubli partiel des éléments zoliens importants comme l'étude technique du lexique et de l'hérédité. Edward Binsse fait un effort en proposant un découpage plus serré, mais il gomme lui aussi les détails. Chez George D. Cox, pourtant, ces titres permettent aussi de masquer les coupes en propulsant l'un des personnages au rang de protagoniste principal, à savoir le vieux Fouan.

L'étude a besoin de suivre la destinée des personnages pour comprendre ce que les adaptations américaines en montrent au lecteur. Si Fouan devient un personnage principal, la construction de son passé et de sa personnalité n'est parfois pas retranscrite. En outre, comprendre Gervaise ou Nana est impossible s'il manque des éléments à leur construction. Le langage utilisé permet aussi de définir des traits de personnalité : pourtant nous avons vu que le transfert du discours indirect libre posait problème, en particulier aux traducteurs de T. B. Peterson and Brothers.

2 La construction des personnages et de leurs destinées

Les œuvres de Zola se caractérisent par l'étude d'un milieu à travers l'étude de quelques personnages. Dans ses notes sur les *Rougon-Macquart*, l'écrivain identifie quatre mondes⁹⁴³ principaux, dont un monde à part, qu'il souhaite étudier à travers ses romans. *L'Assommoir* appartient au monde du « peuple », tout comme *La Terre*. *Nana* fait partie du monde « à part ». Les personnages sont donc ancrés dans leur milieu. Zola a développé chez eux le langage intérieur par la pratique du discours indirect libre. Pour cette réflexion, nous prendrons en compte les remarques de Salvan sur *L'Assommoir*, remarques qu'il étend à l'ensemble des traductions de l'époque. Celles-ci concernent les milieux dans lesquels ils évoluent : « Les omissions les plus frappantes sont celles des descriptions de Paris. Les quartiers populaires qui constituent le décor de l'action sont rarement évoqués et quand ils le sont ce n'est guère dans l'esprit du roman »⁹⁴⁴.

⁹⁴³ ZOLA Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires, Publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Vol I, Honoré Champion, Paris, 2003, p. 50, f°22.

⁹⁴⁴SALVAN Albert J., *Zola aux États-Unis*, op. cit., p. 33.

a) *L'étude des milieux et son influence sur les personnages*

L'influence du milieu sur les personnages est un point qui revient souvent dans les critiques littéraires américaines. Dans les dossiers préparatoires, Zola montre systématiquement Gervaise comme travailleuse, courageuse et raisonnable, et utilise même l'adjectif « sublime » quand il parle des personnes dont elle est le type : « Les femmes de sublimes, les bonnes ouvrières. Celles qui sont sublimes elles-mêmes. Les malheureuses, celles qu'on bat. Elles cachent les bons de pain, pour que le mari ne les vendent* pas pour boire. »⁹⁴⁵ Il existe plusieurs moments nécessaires au transfert de la personnalité de Gervaise.

Pendant la scène du lavoir, Gervaise chante une chanson qui ancre le personnage dans son milieu et dans sa profession : « Pan ! Pan ! Margot au lavoir... Pan ! pan ! À coups de battoir... Pan ! Pan ! Va laver son cœur... Pan ! Pan ! Tout noir de douleur... »⁹⁴⁶. À travers ces mots, une ironie tragique se dessine : les coups de battoir sont aussi ceux que le milieu de la rue de la Goutte d'Or infligeront ensuite à Gervaise, donc le cœur sera si « noir de douleur » qu'elle ne pourra pas même être secourue par Goujet. Elle vient tout juste d'être quittée par Lantier, et ira vers de nouvelles déceptions, que ce soit avec le même amant ou avec Coupeau. C'est aussi un moment où le personnage est drôle, bien que la fin de l'histoire rende ce moment amer. Mary Neal Sherwood a décidé de conserver le texte en français : le personnage n'a plus sa dimension tragique. Edward Binsse propose cette version : « Bang, bang ! Margot in the wash-house ! / Bang, bang ! Knows how to douse ! / Bang, bang ! Strike with all your might ! / Bang, bang ! Make the linen white ! »⁹⁴⁷. Le traducteur a choisi de mettre en valeur la profession de Gervaise à travers les références au lavoir : « wash-house », à l'eau : « douse » et au linge « linen ». La force du personnage est soulignée : « strike ». Si Binsse transfère bien l'appartenance de Gervaise à son milieu, il oublie cependant les sentiments et sensations de la jeune femme, qui sont de l'ordre du passé mais aussi une annonce de l'avenir. C'est une façon d'éviter que l'identification du lecteur soit trop forte. L'aspect photographique et descriptif est souligné sans que le paysage intérieur du personnage soit évoqué.

Si Gervaise se laisse finalement convaincre par Coupeau, c'est en partie à cause de sa peur de l'avenir, car la société occidentale dans laquelle elle évolue n'est généralement pas favorable aux

⁹⁴⁵ ZOLA Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires, Publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Vol II, Honoré Champion, Paris, 2005, p. 926, f° 149-8.

⁹⁴⁶ *LA*, t. II, pp. 400-1.

⁹⁴⁷ ZOLA Émile, *Gervaise. (L'Assommoir)*, *The Natural and social Life of a Family under the Second Empire. A novel.*, Translated by Edward Binsse, op. cit., p. 31.

Bang Bang ! Margot au lavoir ! / Bang Bang ! Sait faire tremper ! / Bang Bang ! Frappe de toutes ses forces ! / Bang Bang ! Rend le linge blanc !

femmes seules avec des enfants, d'autant qu'elle manifeste son bon cœur et sa sensibilité. Le moment où elle finit par succomber démontre cette nature propre à s'attendrir, qui lui vaudra sa déchéance dans l'alcoolisme :

Gervaise, peu à peu, s'attendrissait. Une lâcheté du cœur et des sens la prenait, au milieu de ce désir brutal dont elle se sentait enveloppée. Elle ne hasardait plus que des objections timides, les mains tombées sur ses jupes, la face noyée de douceur. Du dehors, par la fenêtre entrouverte, la belle nuit de juin envoyait des souffles chauds, qui effraient la chandelle, dont la haute mèche rougeâtre charbonnait ; dans le grand silence du quartier endormi, on entendait seulement les sanglots d'enfant d'un ivrogne, couché sur le dos, au milieu du boulevard ; tandis que, très loin, au fond de quelque restaurant, un violon jouait un quadrille canaille à quelque noce attardée, une petite musique cristalline, nette et déliée comme une phrase d'harmonica.⁹⁴⁸

Dans ce passage, il existe une correspondance entre l'intérieur et l'extérieur, puisqu'au moment où Gervaise s'attendrit, tout est chaud autour d'elle, au point qu'elle n'entend plus la plainte de l'« ivrogne » qui sanglote, presque gommée par la musique qui l'emporte. Cet homme représente son avenir comme celui de Coupeau, c'est une vague menace pour le personnage et une annonce pour le lecteur. Par ailleurs, la précision que cet homme geint avec des « sanglots d'enfant » évoque l'état infantin. L'expérience de Gervaise lui commandait de rester sur ses gardes, mais elle est en train de se laisser attendrir comme une enfant. Voici la proposition de Mary Neal Sherwood :

Gervaise melted by degrees. Her resolution forsook her, and a weakness of her heart and her senses overwhelmed her in the face of this brutal passion. She ventured only a timid objection or two. Her hands lay loosely folded on her knees, while her face was very gentle and sweet.

Through the open window came the soft air of a fair June night – the candle flickered in the wind – from the street came the sobs of a child, the child of a drunken man, who was lying just in front of the door in the street. From a long distance the breeze brought the notes of a violin, playing at a restaurant for some late marriage festival à a delicate strain it was too, clear and sweet as musical glasses.⁹⁴⁹

Les sentiments et sensations de Gervaise sont rendus à travers les syntagmes : « a weakness of her heart and her senses ». Le « désir brutal » est traduit par « brutal passion » : ici, Mary Neal Sherwood sublime les sentiments de Gervaise. Par cela, elle nuit à la construction du personnage.

⁹⁴⁸ *LA*, t. II, p. 420.

⁹⁴⁹ ZOLA Émile, *L'Assommoir*, a novel, translated by Mary Neal Sherwood, op. cit., p. 82.

Gervaise fondit par degrés. Sa résolution l'abandonna, et une faiblesse de son cœur et de ses sens la submergea face à cette passion brutale. Elle n'osa qu'une ou deux objections timides. Ses mains étaient légèrement pliées sur ses genoux, tandis que son visage était très doux et gentil.

Par la fenêtre ouverte sortait l'air doux d'une belle nuit de juin - la bougie scintillait au vent - de la rue sortaient les sanglots d'un enfant, l'enfant d'un homme ivre, qui gisait juste devant la porte dans la rue . De loin, la brise apportait les notes d'un violon, jouant dans un restaurant pour une fête de mariage tardive, c'était aussi des accords délicats, clairs et douce comme des verres à musique.

Dans la version originale, elle est sous l'emprise de Lantier, et se marie avec Coupeau sans en être amoureuse. La bonne disposition de Gervaise pour être raisonnable est démenti par cette scène. La traduction met au contraire en valeur une passion qui n'existe pas. Le personnage devient beaucoup plus sentimental. La traductrice ne propose pas non plus une équivalence pour le terme « noyé » dans « la face noyée de douceur ». En version française, le lecteur comprend qu'elle est tout à coup conquise par le milieu, sans que son libre-arbitre soit engagé, le mot « noyé » portant une connotation passive. Mais dans la version américaine, ce n'est plus le cas, son visage est simplement très doux.

Ensuite, dans la deuxième partie du paragraphe, où Zola insiste bien sur l'influence du milieu, Mary Neal Sherwood fait ce qui semble être une erreur de traduction, en proposant « the sobs of a child, the child of a drunken man » pour « les sanglots d'enfant d'un ivrogne ». Il paraît en effet surprenant d'avoir sciemment changé le sens de la phrase de Zola : l'image d'un enfant étendu sur un perron pendant la nuit est bien plus répréhensible que celle d'un ivrogne dans la même position au milieu des boulevards. S'il est admis que Gervaise n'intervienne pas pour un homme adulte qui pleure après avoir trop bu, cela devient plus complexe lorsqu'il s'agit d'un enfant innocent, et manifestement proche d'elle physiquement. L'héroïne de *L'Assommoir* est supposée avoir du cœur, comment peut-elle laisser un enfant seul la nuit ? Mary Neal Sherwood tente d'installer une romance entre Coupeau et Gervaise, ce qui déforme la construction de cette dernière, qui, dans la version française, accepte les avances du zingueur à cause d'une tendresse qu'elle ne peut contrôler. Le personnage féminin est ici transposé par la traduction.

Edward Binsse fait cette proposition :

Gervaise, little by little, relented. A sluggishness of the heart and feelings taking possession of her, she now ventured only timid objections, with hands fallen to her skirts, and a face buried in sweetness. By the half opened window, the fine June evening wafted, from the outside, warm air puffs that vexed the candle's long blackening wick at the tip ; and amidst the deep silence of the slumbering quarter, there was only heard the childish sobs of a drunkard upon his back in the middle of the boulevard, whilst, at a great distance, in some restaurant, the violin played for belated fellows, furious music, sharp, harsh and clear, like the unneven strains of an harmonica.⁹⁵⁰

La traduction d'Edward Binsse est plus fidèle, malgré quelques réserves. Nous remarquons

⁹⁵⁰ ZOLA Émile, *Gervaise. (L'Assommoir), The Natural and social Life of a Family under the Second Empire. A novel.*, Translated by Edward Binsse, op. cit., p. 49.

Gervaise, peu à peu, céda. Une lenteur du cœur et des sentiments s'emparait d'elle, elle n'osait plus que des objections timides, les mains tombées sur ses jupes, et le visage enfoui dans la douceur. Par la fenêtre entrouverte, la belle soirée de juin soufflait, et au dehors, des bouffées d'air chaud agaçaient l'extrémité de la longue mèche noircissante de la bougie ; et dans le silence profond du quartier endormi, on n'entendait que les sanglots puérils d'un ivrogne sur le dos au milieu du boulevard, tandis que, à grande distance, dans quelque restaurant, le violon jouait pour des gars qui étaient dehors tardivement, une musique furieuse, nette, rigoureuse et claire, comme les accords inégaux d'un harmonica.

qu'il traduit « sens » par « feelings », ce qui évite encore une fois la référence au corps. Cependant, le syntagme « taking possession » et la traduction de « noyé » par « buried » explicitent l'influence subie. La référence aux pleurs de l'ivrogne est traduite correctement et sans contre-sens. Il accentue l'aspect menaçant par la traduction de « petite musique cristalline » par « furious music », et celle de « nette et déliée » par « sharp, harsh and clear ». Le sens n'est plus le même : le volume a l'air beaucoup plus important dans la traduction. « Sharp » peut vouloir dire « net », mais son premier sens est « tranchant ». « Harsh » signifie « rigoureux » ou « sévère ». Si « clear » semble être un équivalent correct de « nette », le sens général reste celui d'une musique discordante et forte, qui vient contraster avec la mollesse graduelle du personnage. En français, le passage cherche à transmettre une idée de séduction qui annihile temporairement la volonté de l'héroïne. Nonobstant cette traduction un peu étonnante, Edward Binsse ne prétend pas que Gervaise tombe amoureuse de Coupeau, et montre bien la façon dont son milieu infléchit son jugement.

Ainsi, le personnage de Gervaise est altéré dans sa puissance lors des diverses traductions de *L'Assommoir*. Chez Zola, elle est sublime parce qu'elle est raisonnable et qu'elle a bon cœur. Cela implique qu'elle ne se laisse pas charmer par Coupeau comme une adolescente, mais aussi que sa bonne nature est conservée et son attendrissement réel. Mary Neal Sherwood développe des sentiments amoureux chez elle, alors que la Gervaise originale ne se laisse adoucir que par ses influences internes et externes. Le contre sens des « pleurs d'enfant » qui deviennent un enfant qui pleure est assez gênant également. L'absence de traduction pour sa chanson du lavoir empêche aussi de comprendre la profondeur du personnage. Edward Binsse altère la bonne nature de Gervaise en lui faisant subir la violence de la musique, et en omettant son « cœur plein de douleur » dans la chanson. La souffrance qu'elle subit n'est plus mise en valeur. Il la rend moins sentimentale qu'elle n'est supposée l'être, alors que la traduction de Mary Neal Sherwood la fait au contraire plus sentimentale. Le traducteur altère en partie la construction du personnage.

En ce qui concerne Nana, nous avons déjà pu constater que la traductrice avait mis en lumière les hauts et bas qu'elle traverse tout au long du roman. Il serait difficile de dire qu'elle est influencée par son milieu, car elle représente la vengeance des pauvres sur les riches. Zola l'explique dans les dossiers préparatoires, ce roman est « *Le poème des désirs du mâle, le grand levier qui remue le monde. Il n'y a que le cul et la religion* »⁹⁵¹.

Le narrateur explique d'abord que Satin est expérimentée : « Cependant, il y avait de bonnes aubaines, des louis attrapés avec des messieurs bien, qui montaient en mettant leur décoration dans la poche. Satin surtout avait le nez. Les soirs humides, lorsque Paris mouillé exhalait une odeur fade de grande alcôve mal tenue, elle savait que ce temps mou, cette fétidité des coins louches

⁹⁵¹ ZOLA Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires, Publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Vol III, Honoré Champion, Paris, 2006, p. 432, f° 208.

enrageaient les hommes. Et elle guettait les mieux mis, elle voyait ça à leurs yeux pâles »⁹⁵². L'accent est mis sur les appétits des hommes, dont Paris est l'image. L'image de la grande alcôve mal tenue, mouillée et d'une odeur fade, peut représenter le sexe féminin, élément que le mode opératoire de Mary Neal Sherwood pourrait avoir voulu censurer. En outre, toute une sensualité se dégage du passage, notamment à travers des images sensorielles. L'odorat est sollicité grâce à l'« odeur fade », la vue à travers les « yeux pâles », et nous pourrions ajouter le toucher, avec le temps « mou ». Voici la version américaine : « There were sometimes, to be sure, successful sorties – louis obtained from gentleman, who put their decorations in their pockets, as they came up the street. Satin understood men. She knew precisely the state of the atmosphere which affected them, and she kept her eyes on the best dressed, for she knew that the varnish cracked easily, and the baseness showed itself under the smallest temptation »⁹⁵³. La traductrice a donc choisi de censurer totalement le passage sur Paris comparé à une alcôve humide, probablement dans le double but de la simplification et du respect de la morale.

Dans la suite du texte, la quasi innocence du personnage lui donne un aspect comique :

La culbute des gens chics dans la crapule du vice surprenait encore Nana, qui gardait des préjugés, dont Satin la débarrassait. Alors, comme elle le disait, lorsqu'elle causait gravement, il n'y avait donc plus de vertu ? Du haut en bas, on se roulait. Eh bien ! ça devait être du propre, dans Paris, de neuf heures du soir à trois heures du matin ; et elle rigolait, elle criait que, si l'on avait pu voir dans toutes les chambres, on aurait assisté à quelque chose de drôle, le petit monde s'en donnant par-dessus les oreilles, et pas mal de grands personnages, ça et là, le nez enfoncé dans la cochonnerie plus profondément que les autres. Ça complétait son éducation.⁹⁵⁴

Le passage est ironique : Nana la courtisane garde des « préjugés », elle cause « gravement », et se demande s'il n'y a plus de « vertu », tout en jugeant les comportements des gens « chics ». Cet aspect du personnage est fondamental chez Zola. Salvan s'était d'ailleurs plaint que les traductions faisaient disparaître cet humour : « L'humour spécial, fait d'exagération, qui caractérise l'auteur des *Rougon-Macquart* a disparu [...] »⁹⁵⁵. Ici, Nana a un véritable potentiel comique, de par les réflexions qu'elle fait et le vocabulaire employé. Tout son soliloque, composé de longues phrases, fait contraste avec la dernière : « Ça complétait son éducation » non seulement sémantiquement mais aussi rythmiquement. Les modes opératoires de Mary Neal Sherwood auraient tendance à censurer ce type de paragraphes :

Nana was constantly in a state of surprise at what she saw and heard ; she had preserved some

⁹⁵² N, t. II, p. 1313.

⁹⁵³ ZOLA Émile, *Nana, The Great Realistic Novel*, translated by John Stirling, op. cit., p. 258.

Il y avait parfois, certes, des sorties réussies - des louis obtenus d'un gentleman, qui mettaient leurs décorations dans leurs poches en arrivant dans la rue. Satin comprenait les hommes. Elle connaissait précisément la façon dont l'atmosphère les affectait, et elle gardait les yeux sur les mieux habillés, car elle savait que le vernis craquait facilement, et la bassesse se découvrait sous la moindre tentation.

⁹⁵⁴ N, t. II, p. 1314.

⁹⁵⁵ SALVAN Albert J., *Zola aux États-Unis*, op. cit., p. 36.

prejudices which Satin had entirely shaken off. Sometimes they talked gravely together : Was there no good left, then ? Was everybody corrupt, from the highest to the lowest ? Was there no delicacy in Paris from nine o' clock in the evening until three o' clock in the morning ? She wondered, if they could see into all the rooms, if they would not be some strange sights, and if there would not be some great personages taken aback if they were detected in their iniquities. Her education was in a fair process of being completed.⁹⁵⁶

L'humour imprègne ce paragraphe, Nana est dans « a state of surprise » devant ce qu'elle voit. Pourtant, il est considérablement altéré. Ce n'est plus elle qui parle « gravement », mais les deux courtisanes. Il est vrai que cela atténue le comique du personnage. Le vocabulaire grossier est souvent coupé, et nous n'avons plus trace des syntagmes : « on se roulait », « par-dessus les oreilles », « cochonnerie »... Dans la version originale, ces mots viennent contraster avec la supposée bonne éducation, tandis que dans la traduction, l'humour inhérent au passage est ainsi contenu. Le caractère comique de Nana ressort peu lors du transfert linguistique.

C'est toutefois bien différent lorsque la version américaine de *La Terre* est analysée : celle-ci est en effet si coupée que la plupart des personnages changent de motivations. Zola explique dans les dossiers préparatoires : « Tous mes personnages sont conduit* par la passion de la terre, l'âpreté d'en posséder – et l'idée de justice là-dedans »⁹⁵⁷. La plupart des références à l'économie agricole sont pourtant coupées par George D. Cox, à qui il arrive de retrancher parfois plus de trois ou quatre pages d'affilées, que ce soit à propos des techniques utilisées ou des habitudes des paysans. Il serait fastidieux de tout montrer, car cela concerne un bon quart de l'ouvrage. Nous donnerons cependant un exemple :

En chemin, pendant que la voiture roulait entre les pièces de blé, le fermier revint à la terre, à son éternel souci. Il offrait maintenant des notes écrites, des chiffres, car lui, depuis quelques années, tenait une comptabilité. Dans la Beauce, ils n'étaient pas trois à en faire autant, et les petits propriétaires, les paysans haussaient les épaules, ne comprenaient même pas. Pourtant, la comptabilité seule établissait la situation, indiquait ceux des produits qui étaient à profit, ceux qui étaient à perte ; en outre, elle donnait le prix de revient et par conséquent de vente. Chez lui, chaque valet, chaque bête, chaque culture, chaque outil même, avait sa page, ses deux colonnes, le Doit et l'Avoir, si bien que, continuellement, il se trouvait renseigné sur le résultat de ses opérations, bon ou mauvais.

“Au moins, dit-il avec son gros rire, je sais comment je me ruine”.⁹⁵⁸

⁹⁵⁶ ZOLA Émile, *Nana, The Great Realistic Novel*, translated by John Stirling, op. cit., p. 258.

Nana était constamment surprise de ce qu'elle voyait et entendait ; elle avait conservé des préjugés que Satin avait complètement secoués. Parfois, elles parlaient gravement ensemble : n'y avait-il donc plus rien de bon ? Tout le monde était-il corrompu, du plus haut au plus bas ? N'y avait-il aucune délicatesse à Paris de neuf heures du soir à trois heures du matin ? Elle se demandait, si elles pouvaient voir dans toutes les pièces, s'il n'y aurait pas d'étranges visions, et s'il n'y aurait pas de grands personnages surpris d'être découverts dans leurs iniquités. Son éducation était en voie d'achèvement.

⁹⁵⁷ ZOLA Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires, Publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Vol IV.1, Honoré Champion, Paris, 2013, p. 572, f° 29.

⁹⁵⁸ *LT*, t. IV, p. 495.

Nous avons ici une illustration de la résistance des paysans à la nouveauté : c'est un thème qui revient régulièrement dans le roman et qui définit les personnages. Hourdequin souhaite développer les techniques agricoles, qui sont rejetées par les paysans de la Beauce, car menacés par cette mécanisation. Cela fait partie des traits saillants des villageois de Rognes, qui forment le personnel de *La Terre*. George D. Cox coupe la majorité du passage, le rendant partiellement inintelligible : « On the road, while the vehicle was rolling between the wheat fields, the farmer returned to the soil, his eternal care. He now offered written notes, figures, for he, for several years, had kept an account. "At least," said he, with his coarse laugh, "I know how I am ruining myself." »⁹⁵⁹. Hourdequin prend des notes, mais le lecteur ne saura pas dans quel but ; impossible pour lui de comprendre toute l'ingéniosité de cette pratique. Par ailleurs, l'incompréhension des paysans n'est pas mentionnée. C'est le cas dans l'ensemble du roman. Un des éléments qui aurait pu précisément être intéressant pour le lecteur est d'ailleurs altéré, il s'agit de la menace que représente le blé d'Amérique. Le long discours de Lequeu⁹⁶⁰ est coupé. Quelques mentions sont faites, mais le traducteur n'a manifestement pas souhaité faire savoir aux Américains que leur économie menaçait le vieux monde. Nous avons bien ça et là des phrases traduites correctement, comme : « Certain it is that, if grain continues to come from America, in fifty years there will no longer exist a single peasant in France »⁹⁶¹. Le sens reste toutefois altéré. Il est possible que George D. Cox ait perçu cette information comme potentiellement offensante pour le lectorat.

L'histoire des Fouan et la façon dont ils ont acquis de plus en plus de terre après la Révolution Française sont en grande partie passées sous silence. Toute la complexité liée à leur histoire est omise. Leur besoin de possession n'est donc pas expliqué. C'est pourtant un trait singulier des trois personnages qui sont au centre de l'intrigue, à savoir Lise, Buteau et Françoise. Leur relation est faite de tous ces désirs et atavismes qui définissent ces paysans, ainsi que Zola l'explique dans les dossiers préparatoires : « Aussi, quand Buteau veut la prendre, l'idée surtout que Buteau n'est pas à elle et qu'elle doit le laisser à sa sœur – Mais cela combattue* en effet par l'effet du mâle que Buteau produit en elle. Il l'imprègne, il est du même sang, il la trouble jusqu'à la passion inconsciente – Et elle céderait, si sa volonté ne se bandait pas [,] contre ce besoin de se laisser faire chaque fois qu'il la touche. De là une jalousie [qui] invincible qui la prend contre sa sœur et qui monte malgré elle, et qui l'envahit, jusqu'à l'exécration ; mais cela dans cette âme

⁹⁵⁹ ZOLA Émile, *La Terre (The Soil)*, Translated by George D. Cox, op. cit., p. 152

Sur la route, alors que le véhicule roulait dans les champs de blé, l'attention du fermier revint vers la terre, sa préoccupation éternelle. Il détenait à présent des notes écrites, des chiffres, car il avait tenu un compte pendant plusieurs années. "Au moins," dit-il, avec son rire grossier, "je sais comment je me ruine."

⁹⁶⁰ *LT*, t. IV, pp. 767-8.

⁹⁶¹ ZOLA Émile, *La Terre (The Soil)*, Translated by George D. Cox, op. cit., p. 312.

Il est certain que, si le blé continue à venir d'Amérique, dans cinquante ans il n'y aura plus un seul paysan en France.

honnête, juste, avec un grand combat – sans conscience pendant longtemps, troublée d'abord »⁹⁶². Toute la tension sexuelle entre Buteau et Françoise est systématiquement censurée, ce qui force parfois le traducteur à des adaptations discutables.

Par exemple, alors que Lise accuse sa sœur de provoquer Buteau, Françoise, celle-ci lui rétorque : « et il y en a un, si j'avais voulu, ce n'est pas sous la fenêtre, c'est dans ton lit que le cochon m'aurait prise ! »⁹⁶³. Dans la version américaine, elle répond seulement « I shall do as I like about that »⁹⁶⁴. Plus tard, Fouan est témoin des agressions de Buteau, mais il ne s'agit dans la traduction que de harcèlement moral. La phrase « Fouan y trouva Buteau en train de culbuter Françoise sur les pommes de terre »⁹⁶⁵ est traduite par « The first trouble was about the heavy work put on Françoise »⁹⁶⁶. Le viol final est passé sous silence, le meurtre seul est conservé. Le trio qui est pourtant au centre de la version originale devient alors incompréhensible, et c'est Fouan qui prend la place de personnage principal. Sans trop entrer dans les détails, l'indifférence des paysans pour la religion est censurée, tout comme les relations sexuelles entre un frère et une sœur, l'existence d'une maison close, et les habitudes de la Cognette. Il n'est pas non plus mentionné au début de l'histoire que Lise est enceinte. Une grande partie du récit est censurée, et il devient de plus en plus complexe pour le traducteur de trouver matière à traduire. Dans ce contexte, Fouan apparaît comme un élément suffisamment moral pour que l'accent soit mis sur lui, c'est probablement aussi la raison pour laquelle les titres des chapitres ne se focalisent sur lui qu'à partir du quatorzième. Si les multiples tentatives de viol et le viol final de Françoise sont passés sous silence, les détails affreux de la mort du vieux sont quant à eux traduits.

Le roman de *La Terre* devient donc à partir de sa seconde moitié le roman de Fouan, dont la mort est minutieusement décrite, alors que celle d'un personnage comme Françoise est largement coupée. En lui donnant le rôle de personnage principal, le traducteur donne un ton beaucoup plus dramatique à l'œuvre : Fouan est en effet le père persécuté par tous, passé de tyran à victime. Sa relation avec Jules est globalement conservée. Par sa déchéance matérielle et spirituelle, il peut rappeler les personnages Gervaise et Coupeau de *L'Assommoir*, qui sont broyés par leur milieu. Les critiques américaines appréciaient ces destins tragiques chez Zola.

Si Edward Binsse cherche à rendre son ouvrage scientifique, évitant d'entrer dans les détails

⁹⁶² ZOLA Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires, Publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Vol IV.1, Honoré Champion, Paris, 2013, p. 754, f° 206.

⁹⁶³ *LT*, t. IV, p. 672.

⁹⁶⁴ ZOLA Émile, *La Terre (The Soil)*, Translated by George D. Cox, op. cit., p. 299.

Je ferai comme je voudrai à ce propos.

⁹⁶⁵ *LT*, t. IV, p. 621.

⁹⁶⁶ ZOLA Émile, *La Terre (The Soil)*, Translated by George D. Cox, op. cit., p. 256.

Le premier problème était le très dur travail donné à Françoise.

des sentiments de Gervaise, les traducteurs de la maison T. B. Peterson and Brothers mettent en valeur la romance et l'aspect dramatique des œuvres de Zola, les rendant ainsi plus consensuelles. Le travail d'adaptation est cependant effectué en fonction du personnage. Dans le cas de Gervaise, c'est probablement une façon pour Mary Neal Sherwood de la grandir que de lui prêter des sentiments amoureux. De la même façon, Binsse cherche à donner un gage de sérieux au roman en la rendant moins sentimentale. Nous avons constaté en effet que les critiques américaines avaient apprécié ce personnage et condamné l'auteur pour ce qu'il lui faisait subir. Pour ce qui est du personnage de Nana, jugé détestable, son caractère espiègle qui la rend comique dans la version originale lui est retiré. Enfin, la figure paternelle de Fouan est valorisée par rapport aux personnages plus jeunes dont la morale est jugée trop légère. Par conséquent, ce travail d'adaptation permet de mettre en lumière une nouvelle lecture de ces personnages, qui sont donc interprétés en fonction des injonctions américaines. La volonté de conserver la morale et de simplifier le texte ont ainsi des conséquences multiples dans le transfert de la construction des personnages.

L'humour est souvent présent dans le texte zolien, et se manifeste par l'utilisation de l'argot et du discours indirect libre, qui permet de donner un autre éclairage sur les personnages et leur façon de penser. Nous avons constaté que cet élément était souvent censuré, ce qui explique le manque d'humour des traductions. Pourtant, l'analyse des personnages doit passer par celle du dialogue intérieur dont ils sont pourvus.

b) *Le discours indirect libre et l'argot*

Le discours indirect libre pose problème, comme c'est le cas dans *Une page d'amour*. Il n'est pas toujours traduit de façon équivalente, et sans utilisation de langue argotique américaine, du moins chez T. B. Peterson and Brothers. Mary Neal Sherwood a toutefois progressé, puisque dans sa première traduction, elle refusait systématiquement le discours indirect libre, le remplaçant par du discours direct ou indirect.

Le procédé est utilisé dans *L'Assommoir*. Sa façon de traduire se démarque de celle d'Edward Binsse, qui se montre plus rigoureux. Mary Neal Sherwood n'hésite pas, parfois, à changer le mode discursif, même lorsqu'il s'agit de discours indirect. Lorsque Gervaise est accueillie à la forge, Goujet lui parle brièvement d'Étienne : « Goujet riait ; il lui expliqua que tout le monde appelait le petit Zouzou, parce qu'il avait les cheveux coupés ras, pareils à ceux d'un Zouave »⁹⁶⁷. Mary Neal Sherwood propose une adaptation au discours direct : « “Because”, said the blacksmith, “he is called Zou Zou here, as his hair is cut as short as a Zouave's” »⁹⁶⁸. Edward Binsse

⁹⁶⁷ *LA*, t. II, p. 528.

⁹⁶⁸ ZOLA Émile, *L'Assommoir*, a novel, translated by Mary Neal Sherwood, op. cit., p. 170.

se montre généralement plus fidèle au texte, et sa traduction respecte le discours indirect. Un peu plus loin, nous avons affaire à une véritable occurrence de discours indirect libre, associée à de l'argot : « On pouvait parler à Coupeau de Bec-salé, dit Boit-sans-soif, il dirait tout de suite : C'est un zig! Ah ! Cet animal de Coupeau ! Il était bien gentil, il rendait les tournées plus souvent qu'à son tour »⁹⁶⁹. Chez Mary Neal Sherwood, le passage est coupé, tout comme toute la bataille amicale entre Goujet et Bec-Salé. Mais Edward Binsse traduit le passage : « She could speak to her husband of Bec-Salé, otherwise known as Boit-Sans-soif – he would tell her immediately that Bec-Salé is a brick! Ah ! That fellow Coupeau was very fair, he treated oftener than it was his turn to do so ! »⁹⁷⁰. Le langage argotique est conservé grâce au mot « brick » et au syntagme « treated oftener ». C'est ce que nous pouvons remarquer dans l'ensemble de la traduction, et cela fait partie des éléments qui démarquent Binsse de Mary Neal Sherwood.

Nous retrouvons cet aspect langagier dans le discours intérieur de Gervaise : il permet de comprendre sa nature droite et raisonnable, comme elle est décrite dans les dossiers préparatoires. Lorsque tout s'écroule autour d'elle, elle se refuse au choix de la facilité alors que Goujet lui propose de s'enfuir : « Mais elle refuse, elle se dit vieille. La montrer là encore très sage et très raisonnable. »⁹⁷¹. Elle finit toutefois par se donner à Lantier, suite à un nouveau manquement de la part de Coupeau. Salvan a noté ce passage comme mal traduit, car le texte ne met pas suffisamment en avant l'horreur subie par Gervaise. Il ne l'a pourtant pas étudié en détail. La scène où elle trouve Coupeau dans son vomit est représentative de la résistance de sa vertu, et donc un bon exemple pour l'analyse de son discours intérieur. L'analyse de la traduction est complexe, car Mary Neal Sherwood mélange un peu tout en quelques phrases. Deux pages et demi en français équivalent donc à une page en anglais, sachant qu'il y a moins de mots par page dans les éditions T. B. Peterson and Brothers. Le texte est choisi dans la seconde partie de la scène, où le discours indirect libre de Gervaise est mis en valeur :

Elle luttait, elle disait non de la tête, énergiquement. Dans son trouble, comme pour montrer qu'elle resterait là, elle se déshabillait, jetait sa robe de soie sur une chaise, se mettait violemment en chemise et en jupon, toute blanche, le cou et les bras nus. Son lit était à elle, n'est ce pas ? Elle voulait coucher dans son lit. À deux reprises, elle tenta encore de trouver un coin propre et de passer. Mais Lantier ne se lassait pas, la prenait à la taille, en disant des choses pour lui mettre le feu dans le sang. Ah ! Elle était bien plantée, avec un loupiait de mari par-

“Parce que”, dit le forgeron, “il est appelé Zou Zou ici, car ses cheveux sont coupés aussi courts que ceux d'un Zouave”.

⁹⁶⁹ LA, t. II, p. 530.

⁹⁷⁰ ZOLA Émile, *Gervaise. (L'Assommoir), The Natural and social Life of a Family under the Second Empire. A novel.*, Translated by Edward Binsse, op. cit., p. 153.

Elle pourrait parler à son mari de Bec-Salé, autrement connu sous le nom de Boit-Sans-soif – il lui dirait aussitôt que Bec-Salé est un chic type ! Ah ! Ce camarade Coupeau était très juste, il donnait plus souvent qu'à son tour !

⁹⁷¹ ZOLA Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires, Publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Vol II, Honoré Champion, Paris, 2005, p. 816 f° 46.

devant, qui l'empêchait de se fourrer honnêtement sous sa couverture, avec un sacré salaud d'homme par-derrière, qui songeait uniquement à profiter de son malheur pour la ravoir ! Comme le chapelier haussait la voix, elle le supplia de se taire. Et elle écouta, l'oreille tendue vers le cabinet où couchaient Nana et maman Coupeau. La petite et la vieille devaient dormir, on entendait une respiration forte.

– Auguste, laisse-moi, tu vas les réveiller, reprit-elle, les mains jointes. Sois raisonnable. Un autre jour, ailleurs... Pas ici, pas devant ma fille...

Il ne parlait plus, il restait souriant ; et, lentement, il la baisa sur l'oreille, ainsi qu'il la baisait autrefois pour la taquiner et l'étourdir. Alors, elle fut sans force, elle sentit un grand bourdonnement, un grand frisson descendre dans sa chair. Pourtant, elle fit de nouveau un pas. Et elle dut reculer. Ce n'était pas possible, la dégoûtation était si grande, l'odeur devenait telle, qu'elle se serait elle-même mal conduite dans ses draps. Coupeau, comme sur de la plume, assommé par l'ivresse, cuvait sa bordée, les membres morts, la gueule de travers. Toute la rue aurait bien pu entrer, embrasser sa femme, sans qu'un poil de son corps en remuât.

Tant pis, bégayait-elle, c'est sa faute, je ne puis pas... Ah ! Mon Dieu ! Ah ! Mon Dieu ! Il me renvoie de mon lit, je n'ai plus de lit... Non, je ne puis pas, c'est de sa faute. ⁹⁷²

Les passages de discours indirect libre ont été soulignés. Le deuxième peut porter à débat : il semble tout de même que ce soit la pensée de Gervaise, car elle estime qu'elle se serait « mal conduite », et c'est pour cette raison qu'elle flanche. Zola insiste sur la résistance de Gervaise : « luttait », « non », « énergiquement », « violemment », « tenta ». Le narrateur crée un contraste avec l'attitude de Lantier : « ne se lassait pas », « mettre le feu ». L'argot du dialogue intérieur permet de tendre le dégoût vers l'extrême : « loupiat » « salaud », « gueule de travers »... Zola met l'accent sur la résistance de Gervaise, qui tente courageusement d'enjamber le corps de Coupeau alors qu'elle doit marcher dans le vomi. Voici la version de Mary Neal Sherwood :

Gervaise stood aghast at the disgusting sight that met her eyes as she entered the room where Coupeau lay wallowing on the floor.

She shuddered and turned away. This sight annihilated every ray of sentiment remaining in her heart. "What I am to do ? She said, piteously. « I can't stay here ! »

Lantier snatched her hand.

"Gervaise", he said, "listen to me."

But she understood him and drew hastily back.

"No, no ! Leave me, Auguste. I can manage".

But Lantier would not obey her. He put his arm around her waist, and pointed to her husband as he lay snoring, with his mouth wide open.

"Leave me !" said Gervaise, imploringly ; and she pointed to the room where her mother-in law and Nana slept.

"You will wake them!" she said. "You would not shame me before my child ? Pray go !"

He said no more, but slowly kissed her on her ear, as he had so often teased her by doing in those old days. Gervaise shivered, and her blood was stirred to madness in her veins.

"What does that beast care ? She thought. "it is his fault", she murmured ; "all his fault. He sends me from his room !" ⁹⁷³

⁹⁷² LA, t. II, p. 632.

⁹⁷³ ZOLA Émile, *L'Assommoir*, a novel, translated by Mary Neal Sherwood, op. cit., pp. 250-1.

Gervaise resta consternée par le spectacle dégoûtant qui pénétra ses yeux comme elle entra dans la pièce où Coupeau gisait par terre.

Elle frissonna et se détourna. Cette vue anéantissait chaque once de sentiment qui était restée dans son cœur. "Que dois-je faire ? Dit-elle piteusement. "Je ne peux pas rester ici !"

Lantier lui saisit la main.

La traduction est difficile à analyser car elle mélange les passages et rapproche des éléments de façon aléatoire. Toute la partie en gras correspond à des pages antérieures, que nous n'avons pas reproduites dans leur version originale. La description de la scène, qui occupe plusieurs paragraphes, se limite ici à une seule phrase. Le geste de Gervaise n'est expliqué en rien : la salissure dans laquelle gît son mari n'est pas mentionnée. Outre le moment de lutte que Zola décrit, les détails horribles de la scène avec Coupeau sont censurés. Il en est de même pour le discours intérieur du personnage féminin. La traductrice les remplace par une interprétation qui met en valeur la romance, puisqu'elle indique que cette vision tue tout sentiment dans son cœur à quelques lignes du moment où Gervaise cède à Lantier. En outre, elle précise « in her heart », ce qui n'est pas le cas dans la version originale : « Aussi cette vue-là portait un rude coup au sentiment que sa femme pouvait encore éprouver pour lui »⁹⁷⁴. Ceci a pour effet de donner un autre éclairage sur la scène avec son ancien amant. Bien que Mary Neal Sherwood précise bien que le « sang remue la folie dans ses veines », le fait d'avoir précisé que Gervaise n'avait plus de sentiment « dans son cœur » pour Coupeau laisse à penser qu'elle est amoureuse de Lantier. C'est ce à quoi aboutit la censure complète du discours indirect libre et de l'argot dans cette scène. Le traitement de Mary Neal Sherwood change le sens du roman et de la construction de Gervaise pour en faire un personnage beaucoup moins complexe et admirable qu'il ne l'est dans la version de Zola. Edward Binsse propose une traduction différente, mais aussi très lacunaire :

She struggled, implying no, with an energetic shake of her head. In her trouble, to show she would remain, she partially disrobed herself, throwing her silk dress upon a chair. The bed was her own, was it not ! She would sleep in it. Twice again, she tried to find a clean spot and jump across Coupeau. But she had to recoil. Her disgust was so strong, and the odor so great, that she felt herself becoming nauseated. Coupeau lay sprawled out, stiff and motionless. Anybody could have entered the room without a hair of his body even stirring.

“So much the worse,” she stammered. “It's his fault, I can't. Ah ! Me ! Ah ! Me ! He sends me away. I've no longer any bed. No, I can't sleep here ; it's his fault.”⁹⁷⁵

“Gervaise”, dit-il, “écoute-moi”.

Mais elle le comprit et recula précipitamment.

“Non non ! Laisse-moi, Auguste. Je peux gérer ce problème”.

Mais Lantier ne lui obéit pas. Il passa son bras autour de sa taille et désigna son mari alors qu'il ronflait, la bouche grande ouverte.

“Laisse-moi !” dit Gervaise, implorant ; et elle montrait la chambre où sa belle-mère et Nana dormaient.

“Tu les réveillerais !” dit-elle. “Tu ne me ferais pas honte devant mon enfant ? Je t'en prie !”

Il ne dit rien de plus, mais l'embrassa lentement sur l'oreille, comme il l'avait si souvent taquinée en le faisant autrefois. Gervaise frissonna, et son sang tourna à la folie dans ses veines.

“De quoi se soucie cette bête ?” Elle pensait. “C'est sa faute”, murmura-t-elle; “Tout est sa faute. Il me renvoie de sa chambre !”

⁹⁷⁴ LA, t. II, p. 631.

⁹⁷⁵ ZOLA Emile, *Gervaise. (L'Assommoir), The Natural and social Life of a Family under the Second*

Binsse n'a pas mélangé les informations, mais il a tout de même fait des choix discutables. Le dialogue intérieur est traduit en partie seulement, et le dégoût que Gervaise ressent est expliqué, bien que l'intensité soit moindre en comparaison avec l'original. Nous notons qu'il conserve en partie le discours indirect libre, à travers des expressions familières comme « was it not ! ». La partie où Zola explique qu'elle est brisée par deux hommes qui cherchent à profiter d'elle est censurée : Binsse évite ainsi le parler argotique. Le moment où Gervaise pense à Nana et à maman Coupeau et où elle implore Lantier de la laisser tranquille est censuré, tout comme celui où Lantier la convainc en lui baisant l'oreille.

Contrairement à la version de Mary Neal Sherwood, Binsse ne cherche pas à mettre une quelconque romance en avant. Le traitement du désir entre Gervaise et Lantier est manifestement complexe, puisqu'il est traité comme de la romance à Philadelphie et qu'il est totalement censuré à New York. Si Binsse fait un effort pour proposer une partie du discours indirect libre de Gervaise, nous pouvons néanmoins inférer que celui-ci a posé un réel problème de traduction, alors même que la fidélité au texte en dépend. C'est à la fois le problème de l'argot et de la construction des personnages, que ce soit au sujet de leur personnalité ou de leur motivation, qui se joue derrière le transfert du discours indirect libre. Il ne s'agissait bien sûr que d'un premier essai. Bien que Binsse n'ait finalement pas eu la possibilité de publier une autre traduction, Mary Neal Sherwood a eu l'occasion d'évoluer, notamment lorsqu'elle traduit *Nana*.

Le personnage principal a également une vie intérieure riche, bien qu'elle n'ait pas l'aura positive de Gervaise. Nana fait partie du monde du théâtre, dans lequel les actrices sont très fières, ainsi que Zola l'affirme dans ses dossiers préparatoires : « Leur grande préoccupation de n'être pas prise pour une fille »⁹⁷⁶. Le besoin de considération de Nana est perceptible lors de ses sautes d'humeur régulières, comme celle dont le chapitre « Nana in Despair » est le sujet. Le passage dans la version originale est au discours indirect libre. Pour faciliter la lecture, nous notons directement la version du feuilleton : « Et elle lâcha ce qui lui vint à la bouche, répétant qu'elle n'était pas une bête, qu'elle voyait clair. On s'était fichu d'elle pendant le souper, on avait dit des horreurs pour

Empire. A novel., Translated by Edward Binsse, op. cit., p. 243.

Elle se débattit, sous-entendant non, en secouant énergiquement la tête. Dans son trouble, pour montrer qu'elle resterait, elle se déshabilla partiellement, jetant sa robe de soie sur une chaise. Le lit était le sien, n'est-ce pas ! Elle y dormirait. À deux reprises, elle essaya de trouver un endroit propre et de sauter par-dessus Coupeau. Mais elle dut reculer. Son dégoût était si fort, et l'odeur si grande, qu'elle se sentit écoeurée. Coupeau était étendu, raide et immobile. N'importe qui aurait pu entrer dans la pièce sans que même un poil de son corps ne remue.

“Tant pis”, balbutia-t-elle. “C'est sa faute, je ne peux pas. Ah ! Moi ! Ah ! Moi ! Il me renvoie. Je n'ai plus de lit. Non, je ne peux pas dormir ici ; c'est sa faute.”

⁹⁷⁶ ZOLA Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires, Publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Vol III, Honoré Champion, Paris, 2006, p. 226 f° 45.

montrer qu'on la méprisait. Un tas de salopes qui ne lui allaient pas à la cheville ! Plus souvent qu'elle se donnerait encore du tintoin⁹⁷⁷, histoire de se faire bêcher ensuite. Elle ne savait pas ce qui la retenait de flanquer tout ce sale monde à la porte. Et, la rage l'étranglant, sa voix se brisa dans des sanglots⁹⁷⁸. Nana se montre ici mesquine envers le milieu qui l'influence, mais aussi capricieuse et infantine, comme les syntagmes « fichu d'elle » « tintouin » le montrent. Certains mots sont aussi issus de son milieu, comme « salope » ou « se faire bêcher » pour « avoir des gens qui disent du mal d'elle quand elle n'est plus là ». Zola met aussi en valeur la fierté de Nana, qui pense que ses invités sont inférieurs à elle. Mary Neal Sherwood propose la traduction suivante : « She was not a creature to be trodden under foot ! All her guests had joined together at supper to show that they despised her. She did not know what prevented her from turning all these beastly people out of doors ; and she burst into a paroxysm of sobs »⁹⁷⁹. Nous pouvons noter une évolution par rapport à *L'Assommoir*, puisqu'ici le discours indirect libre a été traduit. Ce n'est bien sûr pas toujours le cas dans la traduction de *Nana* : l'évolution est lente. L'argot n'est pas transcrit ou l'est très peu. L'expression « trodden under foot » pour dire qu'elle n'est pas née de la dernière pluie ainsi et le syntagme « Beastly people » relève d'un parler imagé, mais pas argotique pour autant. Les phrases sur le « tas de salopes » et sur le « tintouin » sont sans grande surprise censurées, probablement en raison de leur grossièreté.

Dans *La Terre*, le discours indirect libre n'est plus sujet à la censure : « Autrement, pourquoi n'aurait-il pas épousé Lise, puisqu'elle se trouvait libre ? »⁹⁸⁰ est correctement traduit par « Otherwise, why should he not marry Lise, since she was free ? »⁹⁸¹. L'argot, au-delà de ses mots orduriers, heurte la morale par ses références au corps et à la sexualité. Celles-ci sont bannies, comme dans cet exemple coupé lors de la traduction : « Est-ce qu'il n'en avait pas surpris une, au fond du poulailler, montrant à la petite comment les poules avaient le derrière fait ! »⁹⁸².

Si le traitement du discours indirect libre a connu une évolution positive, les questions que soulève l'emploi de l'argot se sont toujours pas résolues en 1887. L'hérédité est aussi passée sous silence, ce qui rend parfois peu compréhensible le personnage. Il faudrait pouvoir faire comprendre au lecteur, par exemple, que Gervaise est de bonne nature, mais qu'elle doit lutter contre des forces

⁹⁷⁷ Dans le feuilleton, une petite erreur de frappe, il est noté « tintoin » pour « tintouin », op. cit.

⁹⁷⁸ ZOLA Émile, « Nana, première partie, IV », *Le Voltaire*, n°489, 6 nov. 1879, p. 1. Référence Pléiade : *N*, t. II, p. 1187.

⁹⁷⁹ ZOLA Émile, *Nana, The Great Realistic Novel*, translated by John Stirling, op. cit., p. 124.

Elle n'était pas une créature à être ainsi mal traitée ! Tous ses invités s'étaient réunis au souper pour montrer qu'ils la méprisaient. Elle ne savait pas ce qui l'empêchait de faire sortir tout cette jungle ; et elle a éclaté dans un paroxysme de sanglots.

⁹⁸⁰ *LT*, t. IV, p. 468.

⁹⁸¹ Émile Zola, *La Terre (The Soil)*, Translated by George D. Cox, T. B. Peterson and Brothers, Philadelphia, 1888, p. 2405-6.

⁹⁸² *LT*, t. IV, p. 521.

qui la dépassent. Si ces forces sont censurées, alors le bon côté de l'héroïne devient incohérent. Ainsi, Mary Neal Sherwood se trouve dans l'obligation de donner une autre explication à la déchéance du personnage, et le dirige donc vers la romance. Pourtant, Gervaise bénéficie d'un traitement de faveur ; lui prêter des sentiments amoureux est manifestement un moyen pour Mary Neal Sherwood de la présenter sous un meilleur jour, même si le résultat est discutable. L'absence de dialogue intérieur pour Gervaise, et le manque d'argot pour l'ensemble des traductions de T. B. Peterson and Brothers rendent les motivations des personnages bien plus plates et enlèvent une grande partie de l'aspect comique des situations. Nous connaissons aussi les effets désastreux de la censure morale sur l'intrigue de *La Terre*, qui revient sur la fin le roman de Fouan.

Si la traduction d'Edward Binsse est également discutable, il faut lui reconnaître pourtant un souci de la fidélité que n'avait pas la maison T. B. Peterson and Brothers. Il cherche à rendre sa traduction sérieuse, et n'ajoute pas de romance, il en enlève un peu parfois. Il va parfois trop loin en censurant le pouvoir des hommes sur Gervaise. Le dialogue intérieur de celle-ci met bien en relief son exaspération, mais ne montre pas qu'elle est alors acculée par deux hommes, sans espoir de pouvoir s'en sortir. Dans l'ensemble, cette traduction fournit un point de vue inédit aux lecteurs américains, et nous pouvons nous demander si elle a finalement été lue, si elle a eu du succès. La fidélité de ce travail a pu nuire à sa publicité. Nous n'avons pas de preuves de l'échec commercial, mais nous avons un indice grâce à Edmund Gerson. Celui-ci a tenté de collecter les droits d'auteurs sur les traductions pour le profit de l'auteur français. Il relate dans ses lettres le grand succès de la maison T. B. Peterson and Brothers. Aucune d'elle, à notre connaissance, n'évoque Carleton & Co.

Les modes opératoires de Mary Neal Sherwood et de Binsse sont opposés, mais l'un a pu progresser, tandis que l'autre en est resté au stade de la première traduction. Il paraît utile, pour compléter cette étude, de s'intéresser au traitement de quelques passages célèbres des textes zoliens, afin de mettre en relief leur aspect stylistique.

3 Étude de quelques extraits emblématiques

Afin de ne pas trop alourdir la réflexion, nous analyserons la traduction de deux extraits, choisis pour leur représentativité de la méthode zolienne, mais aussi pour leur utilité dans la narration. Ces passages seront tirés d'une part de *L'Assommoir* et d'autre part de *La Terre*, afin d'avoir une amplitude temporelle significative.

Dans *L'Assommoir*, nous nous intéresserons au dîner qu'offre Gervaise, qui marque à la fois l'apogée de sa réussite et le début de son déclin. Henri Mitterand a analysé ce passage comme novateur pour l'époque : « On comprend, en lisant ces pages, les étranglements de fureur qui ont

saisi en 1877 les critiques attachés à l'ordre moral et culturel, de gauche comme de droite. Leur hargne, au fond, ne manquait pas de lucidité »⁹⁸³. C'est aussi un passage qui montre toute la générosité du personnage de Gervaise.

En ce qui concerne *La Terre*, nous choisirons le passage de la mort du père Fouan, pour plusieurs raisons. C'est un moment important, qui vient cristalliser à la fois toute l'évolution de Lise et Buteau et l'avidité terrienne des paysans, qui veulent avoir toujours plus, qu'importe le prix. C'est en outre un passage qui a été à peu près traduit par George D. Cox, ce qui permet d'analyser une nouvelle fois les raisons de l'attention particulière qui a été apportée au personnage de Fouan.

a) *Le repas de Gervaise : un texte novateur*

La fête de Gervaise est caractérisée par la glotonnerie des invités. Malgré le fait qu'aucune référence ne soit faite au sexe, le texte regorge de mentions du plaisir de manger et d'allusions à la digestion. Ainsi, les deux traducteurs de *L'Assommoir* ont été en difficulté. C'est la raison pour laquelle, une nouvelle fois, l'extrait français est fort long, car aucun des textes anglais ne reprend complètement l'original :

Il était sept heures et demie. Ils avaient fermé la porte de la boutique, afin de ne pas être mouchardés par le quartier ; en face surtout, le petit horloger ouvrait des yeux comme des tasses, et leur ôtait les morceaux de la bouche, d'un regard si glouton, que ça les empêchait de manger. Les rideaux pendus devant les vitres laissaient tomber une grande lumière blanche, égale, sans une ombre, dans laquelle baignait la table, avec ses couverts encore symétriques, ses pots de fleurs habillés de hautes collerettes de papier ; et cette clarté pâle, ce lent crépuscule donnait à la société un air distingué. Virginie trouva le mot : elle regarda la pièce, close et tendue de mousseline, et déclara que c'était gentil. Quand une charrette passait dans la rue, les verres sautaient sur la nappe, les dames étaient obligées de crier aussi fort que les hommes. Mais on causait peu, on se tenait bien, on se faisait des politesses. Coupeau seul était en blouse, parce que, disait-il on n'a pas besoin de se gêner avec des amis, et que la blouse est du reste le vêtement d'honneur de l'ouvrier. Les dames, sanglées dans leur corsage, avaient des bandeaux empâtés de pommade, où le jour se reflétait ; tandis que les messieurs, aussi loin de la table, bombaient la poitrine et écartaient les coudes, par crainte de tacher leur redingote.

Ah ! Tonnerre ! Quel trou dans la blanquette ! Si l'on ne parlait guère, ça mastiquait ferme. Le saladier se creusait, une cuiller plantée dans la sauce épaisse, une bonne sauce jaune qui tremblait comme une gelée. Là-dedans, on pêchait les morceaux de veau ; il y en avait toujours, le saladier voyageait de main en main, les visages se penchaient, et cherchaient des champignons. Les grands pains, posés contre le mur, derrière les convives, avaient l'air de fondre. Entre les bouchées, on entendait les culs des verres retomber sur la table. La sauce était un peu trop salée, il fallut quatre litres pour noyer cette bougresse de blanquette, qui s'avalait comme une crème et qui vous mettait un incendie dans le ventre. Et l'on n'eut pas le temps de souffler, l'épinée de cochon, montée sur un plat creux, flanquée de grosses pommes de terre rondes, arrivait au milieu d'un nuage. Il y eut un cri. Sacré nom ! C'était trouvé ! Tout le monde aimait ça. Pour le coup, on allait se mettre en appétit ; et chacun suivait le plat d'un oeil oblique, en essayant son couteau sur son pain, afin d'être prêt. Puis, lorsqu'on se fut servi, on se poussa

⁹⁸³ MITTERAND Henri, « Roman Populaire et roman artiste : Zola au carrefour », *Rethinking the Real, Fiction art and theatre in the time of Émile Zola*, papers from the London Colloquium 2013, The Émile Zola Society, London, 2014, p. 12.

du coude, on parla la bouche pleine. Hein ? Quel beurre, cette épinée ! Quelque chose de doux et de solide qu'on sentait couler le long de son boyau, jusque dans ses bottes. Les pommes de terre étaient un sucre. Ça n'était pas salé ; mais juste à cause des pommes de terre, ça demandait un coup d'arrosoir toutes les minutes.⁹⁸⁴

Le passage décrit chaque plat en détail, en faisant état de la réaction des convives avec un langage imagé relevant généralement du discours indirect libre. Voici la proposition de Mary Neal Sherwood, qui est en fait un résumé de tout le passage : « It was now half-past seven. The door of the shop was shut to keep out inquisitive eyes, and curtains hung before the windows. The Veal was a great success ; the sauce was delicious, and the mushrooms extraordinarily good. Then came the spare rib of pork. Of course all these good things demanded a large amount of wine. »⁹⁸⁵ Chaque phrase correspond à une partie du texte, sans que l'ordre soit respecté. La traductrice essaye de tracer les grandes lignes sans prendre la peine de parler de chaque plat. Edward Binsse traduit différemment, ne censurant que quelques phrases :

It was half past seven. They closed the shop door that they might not be overlooked by the neighbors, and especially, because the little watchmaker opposite opened his eyes the size of saucers, and seemingly grudged them their food.

Through the hanging curtain, before the window, shone a white uniform light, immersing the table, with its "*couverts*" still in symmetrical order, and the flower pots into a soft twilight, gave to the company a *distingué* appearance. Virginia looked around and declared the effect to be very pretty. When a cart passed in the street, the glasses jingled upon the table-cloth, and the women, to be heard, were obliged to shout as loud as the men. But as yet there was little talking. There was a reserve, as if each one desired to be very polite. Coupeau alone retained his blouse, because, he said, there was no necessity to be particular with friends, and at any rate it was the workman's most honorable apparel. The women, corseted and tighly laced, wore head bands plastered with pomatum, shining in the light, while the gents seated away from the table, sounded their chests and averted their elbows, through fear of spotting their coats.

Ah ! Thunder ! What a hole in the blanquet ! If there was not much talking, they masticated firmly. The bowl was fathomed with a spoon planted in the thick sauce, a nice yellow sauce, that quivered like jelly. Some fished out morsels of veal, while the heads of others were bent over, searching for mushrooms. The long bread loaves behind the guests, against the wall, fell away visibly. Between mouthfuls, one could hear glass bottoms striking the table. The sauce was a little too salted, requiring four liters of wine to wash down the infernal blanquet, which was swallowed like cream, and which fired their stomachs. They had scarcely time to breathe, when the pork "épinée", mounted on a dish, between two large plates of potatoes, was brought in a dense cloud of smoke. There was an exclamation : "God ! Dang ! There's the cheese"! Everybody liked this. For once they were to get an appetite; and all ogled their plates, and with eager anticipation prepared themselves, by wiping a knife on their bread. When served, they elvowed each other, talking with filled mouths. « Eh ! How scrumptious, this épinée ! Something solid and soft, which they felt *** the length of their inhards, to their very boots. The potatoes were sugarpiums. The chef dish was not salted, but, on account of the potatoes,

⁹⁸⁴ LA, t. II, pp. 573-4.

⁹⁸⁵ ZOLA Émile, *L'Assommoir*, a novel, translated by Mary Neal Sherwood, op. cit., p. 201.

Il était maintenant sept heures et demie. La porte de la boutique était fermée pour empêcher les regards indiscrets, et des rideaux étaient suspendus devant les fenêtres. Le veau fut un grand succès ; la sauce était délicieuse et les champignons extraordinairement bons. Puis vint la côte de porc. Bien sûr, toutes ces bonnes choses exigeaient une grande quantité de vin.

necessitated a wine swig every minute. Four fresh quarts of wine were emptied.⁹⁸⁶

Il serait donc possible de proposer un comparatif des trois versions, en mettant en lumière ce que chaque partie du texte de Zola devient dans les deux traductions. Afin de faire apparaître tout de même les phrases qui ne trouvent aucune forme d'équivalence dans la traduction, celles-ci seront analysées après les autres. Au niveau de la méthode, le texte original sera présenté le premier, puis celui de Mary Neal Sherwood, et enfin celui d'Edward Binsse. Voici donc la première phrase, qui est la seule traduite fidèlement :

Il était sept heures et demie.
It was now half-past seven.
It was half past seven.

Pas de problème de traduction ici : le renseignement est factuel et objectif. Nous notons cependant une liberté prise par Mary Neal Sherwood, qui ajoute un « now », probablement pour éviter le hiatus avec « was half ». La suite en revanche est bien plus problématique :

Ils avaient fermé la porte de la boutique, afin de ne pas être mouchardés par le quartier ; en face surtout, le petit horloger ouvrait des yeux comme des tasses, et leur ôtait les morceaux de la

⁹⁸⁶ ZOLA Émile, *Gervaise*, traduit par Edward Binsse, G. W. Carleton, New York, 1879, pp. 191-2.

Il était sept heures et demie. Ils fermèrent la porte de la boutique pour ne pas être observés par les voisins, et surtout, parce que le petit horloger d'en face ouvrait les yeux de la taille d'une soucoupe, et avait l'air d'envier leur nourriture.

À travers le rideau suspendu, devant la fenêtre, brillait une lumière blanche uniforme, immergeant dans un doux crépuscule la table, avec ses “couverts” rangés de façon symétrique, ainsi que les pots de fleurs ; tout cet décor donnait à l'entreprise une apparence *distinguée*. Virginie regarda l'ensemble et déclara que l'effet était très joli. Lorsqu'une charrette passait dans la rue, les verres sonnaient sur la nappe, et les femmes, pour se faire entendre, étaient obligées de crier aussi fort que les hommes. Mais il y avait encore peu de discussions. Il y avait une réserve, comme si chacun voulait être très poli. Coupeau seul gardait sa blouse, car, disait-il, il n'y avait pas lieu de se gêner avec des amis, et du moins c'était l'habillement le plus honorable de l'ouvrier. Les femmes, corsetées et étroitement lacées, portaient des serre-têtes enduits de pommade, brillants dans la lumière, tandis que les messieurs assis à l'écart de la table, bombaient leur poitrine et détournaient les coudes, par peur de tacher leurs manteaux.

Ah! Tonnerre! Quel trou dans la blanquette ! S'il n'y avait pas beaucoup de conversation, ils mastiquaient fermement. Le bol était pénétré d'une cuillère plantée dans la sauce épaisse, une belle sauce jaune, qui tremblait comme de la gelée. Certains pêchaient des morceaux de veau, tandis que les têtes des autres étaient penchés à la recherche de champignons. Les longues miches de pains derrière les convives, contre le mur, tombaient visiblement. Entre les bouchées, on entendait des fonds de verre frapper la table. La sauce était un peu trop salée, il fallut quatre litres de vin pour laver cette infernale blanquette, qui était avalée comme de la crème, et qui leur brûlait l'estomac. Ils eurent à peine le temps de respirer, que l'“épinée” de porc, montée sur un plat, entre deux grandes assiettes de pommes de terre, fut amenée dans un épais nuage de fumée. Il y eut une exclamation: “Dieu ! Dang ! Voilà le fromage !” Tout le monde aimait le plat. Pour une fois, il était poli d'avoir de l'appétit ; et tous lorgnaient leurs assiettes, et se préparaient avec impatience en essuyant un couteau sur leur pain. Après être servis, ils s'entrechoquaient, parlant la bouche remplie. “Eh ! Que c'est délicieux, cette épinée ! Quelque chose de solide et de doux, qu'ils sentaient passaient à l'intérieur tout le long, jusque dans leurs bottes. Les pommes de terre étaient des sucres. Le plat du chef n'était pas salé, mais, à cause des pommes de terre, nécessitait une gorgée de vin toutes les minutes. Quatre litres de vin frais furent encore vidés.

bouche, d'un regard si glouton, que ça les empêchait de manger. Les rideaux pendus devant les vitres laissaient tomber une grande lumière blanche, égale, sans une ombre, dans laquelle baignait la table, avec ses couverts encore symétriques, ses pots de fleurs habillés de hautes collerettes de papier ; et cette clarté pâle, ce lent crépuscule donnait à la société un air distingué.

The door of the shop was shut to keep out inquisitive eyes, and curtains hung before the windows.

They closed the shop door that they might not be overlooked by the neighbors, and especially, because the little watchmaker opposite opened his eyes the size of saucers, and seemingly grudged them their food.

Through the hanging curtain, before the window, shone a white uniform light, immersing the table, with its "couverts" still in symmetrical order, and the flower pots into a soft twilight, gave to the company a *distingué* appearance.

Dans le texte original, le narrateur met en valeur la volonté de se cacher des autres, lorsque un repas si copieux est pris au milieu de tant de misère. Le voisin d'en face est envieux, et c'est ironiquement le fait de se cacher des autres qui donne à la société un air « distingué ». Tout est bien « symétrique », bien rangé, ainsi que le texte le met en valeur par les termes « égale » « sans une ombre », « habillés ». La phrase est d'ailleurs structurée autour du mot « symétrique » avec un segment long : « Les rideaux pendus devant les vitres laissaient tomber une grande lumière blanche, » puis un court : « égale, », un long : « sans une ombre, dans laquelle baignait la table », puis le syntagme qui permet de faire l'effet de miroir, avec la clarté des couverts : « avec ses couverts encore symétriques », et de nouveau un segment long : « ses pots de fleurs habillés de hautes collerettes de papier ; », un segment court : « et cette clarté pâle, » et de nouveau un long : « ce lent crépuscule donnait à la société un air distingué. » Cet « air » contraste avec la glotonnerie des ouvriers, qui se préparent pour manger en oubliant que d'autres ont faim. C'est aussi une critique sociale, puisque le simple fait de faire un repas en égoïste est vu comme quelque chose de « distingué ».

Mary Neal Sherwood altère le sens, en résumant tout le propos d'une simple phrase. Edward Binsse, en revanche, propose une traduction un peu plus longue, mais pas complète pour autant. Il n'est pas mentionné que le simple regard de l'horloger les empêche de manger : il ne va donc pas aussi loin que Zola, et manque en partie le transfert de l'humour et celui de la critique sociale. La suite du texte montre également que ce paragraphe était problématique, puisque le traducteur se permet de reproduire deux mots dans la langue du texte source : « couverts » et « distingué ». Pourtant, il existe une certaine ironie dans cette reproduction. L'équivalent de « distingué » est « distinguished », ce qui rend le mot facilement compréhensible. Si l'anglais propose plutôt comme traduction de « couverts » telle qu'elle est entendue chez Zola par « cutlery » ou « silverware », le mot « cover » existe également, mais dans le sens « nombre de repas servis » au restaurant. Dans ce contexte, cela rapproche le dîner de Gervaise d'un repas pris dans un établissement chic, et apporte

un côté décalé au texte. La traduction de Binsse peut être une façon de marquer ce décalage. La séparation en deux paragraphes peut avoir pour but de masquer la coupe. Le traducteur a souvent tendance à utiliser des techniques intéressantes pour compenser un manque de la langue anglaise. Grâce à ses stratégies, il respecte également la symétrie du texte : le mot « symetrical » marque le milieu de la phrase, tandis que deux segments longs se répartissent avant et après le terme. S'il traduit « égale » par « uniform », il conserve cependant l'idée de quelque chose de rangé par le mot « order ». Par ailleurs, il répète le mot « light » de par et d'autre du segment central, ce qui aide également à construire cette idée d'ordre tout à fait parodique. La suite du texte parle de la préparation de Coupeau et des invités pour le dîner :

Virginie trouva le mot : elle regarda la pièce, close et tendue de mousseline, et déclara que c'était gentil. Quand une charrette passait dans la rue, les verres sautaient sur la nappe, les dames étaient obligées de crier aussi fort que les hommes. Mais on causait peu, on se tenait bien, on se faisait des politesses. Coupeau seul était en **blouse**, parce que, disait-il on n'a pas besoin de se gêner avec des amis, et que la **blouse** est du reste le vêtement d'honneur de l'ouvrier. Les dames, sanglées dans leur corsage, avaient des **bandeaux empâtés de pommade**, où le jour se reflétait ; tandis que les messieurs, aussi loin de la table, **bombaient la poitrine** et écartaient les coudes, par crainte de tacher leur redingote.

Virginia looked around and declared the effect to be very pretty. When a cart passed in the street, the glasses jingled upon the table-cloth, and the women, to be heard, were obliged to shout as loud as the men. But as yet there was little talking. There was a reserve, as if each one desired to be very polite. Coupeau alone retained his **blouse**, because, he said, there was no necessity to **be particular** with friends, and at any rate it was the workman's most honorable **apparel**. The **women**, corseted and **tightly laced**, wore head bands **plastered with pomatum**, shining in the light, **while** the gents seated away from the table, sounded their chests and averted their elbows, through fear of **spotting** their coats.

Mary Neal Sherwood ne propose pas de traduction : la version américaine est ici celle d'Edward Binsse. Il transcrit l'idée que les ouvriers, par leur comportement excessif, parodient une société distinguée. À part le mot de Virginie, qui explique que tout cela est « très gentil » et que nous retrouvons atténué dans la version de Binsse par un « very pretty », le traducteur conserve par exemple les tenues supposées chics des femmes : « corseted and tightly laced ». Toute la gêne de la tablée et le désir d'être poli se dévoile à travers les mots « reserve » « to be very polite ». Il est bien mentionné que chacun est habillé du mieux qu'il peut, et, hypocritement, que les invités font comme s'ils ne comptaient pas trop manger, puisque les femmes sont « tightly laced » et que les hommes sont assis « away from their coats ». Par ailleurs, à partir de la quatrième phrase nous remarquons des allitérations en /l/, mais aussi en bilabiales /p/, /b/ et /m/, mises en gras dans le texte, comme si les invités se préparaient au repas en entraînant leurs lèvres et leurs langues. Ce jeu homophonique donne un caractère bouffon à la scène. Binsse reprend ces allitérations, mais elle sont moins aisées en anglais. Il leur ajoute alors le son /w/ qui se prononce en avançant les lèvres. Ces sons ont été

mis en valeur dans l'extrait. La traduction de ce passage est indispensable à la compréhension de la scène de glotonnerie qui va suivre, avec lequel le contraste crée un moment parodique humoristique empreint de critique sociale. Le choix de Mary Neal Sherwood engendre l'absence de transfert de l'humour dans sa traduction. La suite du texte se concentre sur la blanquette :

Ah ! **Tonnerre** ! Quel **trou** dans la **blanquette** ! Si l'on ne parlait guère, ça mastiquait ferme. Le saladier se creusait, une cuiller plantée dans la sauce épaisse, une bonne sauce jaune qui tremblait comme une gelée. Là-dedans, on pêchait les morceaux de veau ; il y en avait toujours, le saladier voyageait de main en main, les visages se penchaient, et cherchaient des champignons. Les grands pains, posés contre le mur, derrière les convives, avaient l'air de fondre. Entre les bouchées, on entendait les culs des verres retomber sur la table. La sauce était un peu trop salée, il fallut quatre litres pour noyer cette bougresse de blanquette, qui s'avalait comme une crème et qui vous mettait un incendie dans le ventre.

The Veal was a **great success** ; the sauce was delicious, and the mushrooms extraordinarily good.

Ah ! **Thunder** ! What a **hole** in the **blanquet** ! If there was not much talking, they masticated firmly. The bowl was fathomed with a spoon planted in the thick sauce, a nice yellow sauce, that quivered like jelly. Some fished out morsels of veal, while the heads of others were bent over, searching for mushrooms. The long bread loaves behind the guests, against the wall, fell away visibly. Between mouthfuls, one could hear glass bottoms striking the table. The sauce was a little too salted, requiring four liters of wine to wash down the infernal blanquet, which was swallowed like cream, and which fired their stomachs.

Sans surprise, la traduction de Mary Neal Sherwood est minimaliste, et ne rend absolument pas compte de l'atmosphère du repas. Celle d'Edward Binsse est encore une fois beaucoup plus complète, et les omissions rares. Seule la référence à la corne d'abondance qui représente le saladier est passée sous silence : « il y en avait toujours, le saladier voyageait de main en main ». Le reste est repris avec des équivalences claires, et le contraste avec le début, où les invités voulaient paraître distingués, est bien rendu. Le traducteur a semble-t-il eu quelques difficultés sur le terme fondre, qui ne doit pas recouper le même sens métaphorique en anglais, et qu'il a remplacé par « fell visibly ». Ce choix donne aussi un rendu imagé, ce qui est une équivalence intéressante. Le traducteur rappelle les enjeux du passage avec constance. En outre, la première phrase est riche en consonnes occlusives, ce qui est mieux restitué par la traduction de Binsse que par celle de Mary Neal Sherwood, ainsi que la typographie le met en valeur. Le choix de mots transparents chez le traducteur de New-York permet un respect des sonorités remarquable. La suite du texte concerne l'arrivée de l'épinée :

Et l'on n'eut pas le temps de souffler, l'épinée de cochon, montée sur un plat creux, flanquée de grosses pommes de terre rondes, arrivait au milieu d'un nuage. Il y eut un cri. Sacré nom ! C'était trouvé ! Tout le monde aimait ça. Pour le coup, on allait se mettre en appétit ; et chacun suivait le plat d'un oeil oblique, en essuyant son couteau sur son pain, afin d'être prêt. Puis, lorsqu'on se

fut servi, on se poussa du coude, on parla la bouche pleine. Hein ? Quel beurre, cette épinée ! Quelque chose de doux et de solide qu'on sentait couler le long de son boyau, jusque dans ses bottes. Les pommes de terre étaient un sucre. Ça n'était pas salé ; mais juste à cause des pommes de terre, ça demandait un coup d'arrosoir toutes les minutes.

Then came the spare rib of pork. Of course all these good things demanded a large amount of wine.

They had scarcely time to breathe, when the pork "épinée", mounted on a dish, between two large plates of potatoes, was brought in a dense cloud of smoke. There was an exclamation : "God ! Dang ! There's the cheese"! Everybody liked this. For once they were to get an appetite; and all ogled their plates, and with eager anticipation prepared themselves, by wiping a knife on their bread. When served, they elbowed each other, talking with filled mouths. « Eh ! How scrumptious, this épinée ! Something solid and soft, which they felt *** the length of their inwards, to their very boots. The potatoes were sugarpiums. The chef dish was not salted, but, on account of the potatoes, necessitated a wine swig every minute. Four fresh quarts of wine were emptied.

Mary Neal Sherwood propose une nouvelle fois un résumé succinct de la situation, en rappelant le besoin de vin, qui se faisait sentir avec la blanquette, et revient après les pommes de terre.

Edward Binsse, malgré la difficulté du passage, fait l'effort de proposer des équivalences. Il choisit de conserver le terme « épinée », probablement dans le but de rester dans la couleur locale. La langue américaine ne propose pas d'équivalence directe au mot « épinée », mais le traducteur s'assure d'être compris grâce à la mention du mot « pork ». L'exclamation « There's the cheese ! » est un équivalent américain intéressant de « c'était trouvé ». Le langage familier est reproduit. Le syntagme « quel beurre » n'a pas de traduction directe, mais Edward Binsse choisit de la transcrire par « how scrumptious », qui est un terme familier. Le traducteur propose même d'ajouter un caractère comique dans la veine du texte original en appelant l'épinée le « chef dish », qui peut se traduire par « plat du chef ». La ponctuation est respectée, à cela près que le point d'interrogation après le « Hein ? » est transformé par un point d'exclamation. L'emphase est maintenue. Il est compliqué pour un anglophone de trouver une équivalence à ce « Hein ? » qui est en vérité une question rhétorique. Le choix du mot « Eh ! » permet de respecter la sonorité et de donner à ce repas tout son côté spontané. Le discours indirect libre est reproduit. Binsse a donc rendu une traduction particulièrement travaillée de ce passage : il respecte le côté parodique et les effets d'emphase et de contraste du texte. Son mode opératoire est donc tourné vers l'acceptation du naturalisme comme vecteur de la modernité.

Par conséquent, Edward Binsse fait un véritable effort pour transcrire le côté familier et humoristique du texte, et fait preuve d'inventivité dans sa traduction. Il cherche une équivalence dans sa propre langue lorsque les termes employés sont familiers ou imagés, ce qui permet au

lecteur américain d'avoir une approche du texte plutôt objective. Mary Neal Sherwood, dans ce cas précis, refuse la traduction pour des questions de morale, mais aussi parce que l'interprétation qu'elle veut donner à l'œuvre n'est pas en accord avec ce passage, pourtant fondamental à la fois dans la modernité de Zola et dans la narration de *L'Assommoir*. Son approche traductrice consiste en une réécriture du roman.

Le choix du passage a influencé la conclusion de la réflexion : nous aurions en effet pu prendre pour exemple un paragraphe qui aurait retenu l'attention de la traductrice. Cependant, il semblait essentiel de conserver ici un passage marquant du texte zolien. Le choix du deuxième texte a été guidé par ce qui avait été effectivement traduit par George D. Cox.

b) *La mort de Fouan : un texte traduit malgré une moralité peu respectée*

La traduction de *La Terre* souffre de nombreuses coupes et censures qui mettent à mal l'intrigue de l'histoire. Fouan devient vers le milieu du livre un personnage que le traducteur exempte de la plupart des coupes. Cela peut en effet sembler paradoxal : les rapports aux désirs sexuels sont censurés, mais pas la mort de Fouan. Voici le passage dans la version originale :

En effet, pas possible de raconter qu'il s'était mis lui-même en un pareil état. Dans leur rage à le pilonner, ils lui avaient fait rentrer le nez au fond de la bouche ; et il était violet, un vrai nègre. Un instant, ils sentirent le sol vaciller sous eux : ils entendaient le galop des gendarmes, les chaînes de la prison, le couteau de la guillotine. Cette besogne mal faite les emplissait d'un regret épouvanté. Comment le raccommoder, à cette heure ? On aurait beau le débarbouiller au savon, jamais il ne redeviendrait blanc. Et ce fut l'angoisse de le voir couleur de suie qui leur inspira une idée.

– Si on le brûlait, murmura Lise.

Buteau, soulagé, respira fortement.

– C'est ça, nous dirons qu'il s'est allumé lui-même.

Puis, la pensée des titres lui étant venue, il tapa des mains, tout son visage s'éclaira d'un rire triomphant.

– Ah ! nom de Dieu ! ça va, on leur fera croire qu'il a flambé les papiers avec lui... Pas de compte à rendre !

Tout de suite, il courut chercher la chandelle. Mais elle, qui avait peur de mettre le feu, ne voulut pas d'abord qu'il l'approchât du lit. Des liens de paille se trouvaient dans un coin, derrière les betteraves ; et elle en prit un, elle l'enflamma, commença par griller les cheveux et la barbe du père, très longue, toute blanche. Ça sentait la graisse répandue, ça crépitait, avec de petites flammes jaunes. Soudain, ils se rejetèrent en arrière, béants, comme si une main froide les avait tirés par les cheveux. Dans l'abominable souffrance des brûlures, le père, mal étouffé, venait d'ouvrir les yeux, et ce masque atroce, noir, au grand nez cassé, à la barbe incendiée, les regardait. Il eut une affreuse expression de douleur et de haine. Puis, toute la face se disloqua, il mourut.⁹⁸⁷

Le passage est choquant et cru : il s'agit d'un parricide. George D. Cox propose cette

⁹⁸⁷ *Les Rougon-Macquart Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire, La Terre*, op. cit., p. 793.

traduction :

In fact, impossible to relate that he had put himself in such a condition. In their fury in driving down the pillow, they had forced his nose into the depths of his mouth ; and he was violet, a real negro. For an instant they felt the ground shaking beneath them ; they heard the gallop of gendarmes, the chains of the prison, the knife of the guillotine. This ill done work filled them with a frightened regret. How was it to be remedied at that hour ? It would be in vain to daub him with soap, never would he get white again. And it was the anguish of seeing him the color of soot which inspired them an idea.

“Suppose we burn him !” murmured Lise.

Buteau relieved, drew a strong breath.

“That's it, we'll say that he set himself on fire.”

Then the thought of the securities having come to him, he clapped his hands, all his visage brightened with a triumphant laugh.

“Ah ! Name of God ! That goes, we'll make them believe that he burned the papers with him ! No account to render !”

Immediately, he ran to get the candle, but she, who was afraid of setting the house on fire, at first would not let him approach the bed. Bundles of straw were in a corner, behind the turnips ; and she took one of them, she lighted it, commenced by burning the hair and the beard of her father, very long, all white. They gave out the odor of grease, they crackled, with little yellow flames. Suddenly, they sprang backwards, open mouthed, as if a cold hand had pulled them by the hair. In the abominable suffering of the burns, the father, ill suffocated, has opened his eyes, and that atrocious mask, with its big broken nose, its burnt beard, stared at them. It had a frightful expression of pain and hate. Then, the whole face became a blank, and he died.⁹⁸⁸

Le passage peut se découper en trois parties : la description de ce que le lecteur croit être le cadavre du vieux Fouan, puis le dialogue entre les deux assassins, et enfin l'incendie. Ces trois mouvements sont empreints d'ironie : la première préoccupation des assassins est d'obtenir plus

⁹⁸⁸ Émile Zola, *La Terre (The Soil)*, Translated by George D. Cox, T. B. Peterson and Brothers, Philadelphia, 1888, pp. 405-6.

En effet, impossible de raconter qu'il s'était mis seul dans un tel état. Dans leur fureur à pousser sur l'oreiller, ils avaient enfoncé son nez dans le fond de sa bouche ; et il était violet, un vrai nègre. Pendant un instant, ils sentirent le sol trembler sous eux ; ils entendaient le galop des gendarmes, les chaînes de la prison, le couteau de la guillotine. Ce travail mal fait les remplit d'un regret épouvanté. Comment y remédier à cette heure ? On le barbouillerait de savon en vain, il ne redeviendrait jamais blanc. Et c'est l'angoisse de le voir la couleur de suie qui leur inspira une idée.

“Supposons que nous le brûlions !” murmura Lise.

Buteau soulagé, prit une forte inspiration.

“Ça irait, nous dirons qu'il s'est immolé par le feu.”

Puis la pensée des titres lui étant venue, il battit des mains, tout son visage s'illumina d'un rire triomphant.

“Ah! Nom de Dieu! Ça va, on leur fera croire qu'il a brûlé les papiers avec lui ! Aucun compte à rendre!”

Immédiatement, il courut chercher la bougie, mais elle, qui avait peur de mettre le feu à la maison, ne le laissa pas d'abord s'approcher du lit. Des paquets de paille étaient dans un coin, derrière les navets ; et elle en prit un, elle l'alluma, commença par brûler les cheveux et la barbe de son père, très longue, toute blanche. Ils dégageaient une odeur de graisse, ils crépitaient, avec de petites flammes jaunes. Soudain, ils bondirent en arrière, la bouche ouverte, comme si une main froide les avait tirés par les cheveux. Dans l'abominable souffrance des brûlures, le père, mal étouffé, venait d'ouvrir les yeux, et ce masque atroce, avec son gros nez cassé, sa barbe brûlée, les fixait. Il eut une expression effrayante de douleur et de haine. Puis, tout le visage est devint vide, et il mourut.

d'argent, en dépit de leur acte cruel. Il est plein de ce que le mode opératoire utilisé par les traducteurs de T. B. Peterson and Brothers censure habituellement : des détails crus, un acte moralement condamnable, du discours indirect libre, et du langage familier.

Pour commencer, analysons les rapports entre les deux versions du premier paragraphe :

En effet, / pas possible de raconter qu'il s'était mis lui-même en un pareil état./ Dans leur rage à le pilonner, / ils lui avaient fait rentrer le nez au fond de la bouche ;/ et il était violet, /un vrai nègre./ Un instant, / ils sentirent le sol vaciller sous eux :/ ils entendaient le galop des gendarmes, / les chaînes de la prison,/ le couteau de la guillotine. Cette besogne mal faite les emplissait d'un regret épouvanté. /Comment le raccommoder,/ à cette heure ? /On aurait beau le débarbouiller au savon,/ jamais il ne redeviendrait blanc. /Et ce fut l'angoisse de le voir couleur de suie qui leur inspira une idée.

In fact, /impossible to relate that he had put himself in such a condition./ In their fury in driving down the pillow,/ they had forced his nose into the depths of his mouth ; /and he was violet, /a real negro. For an instant they felt the ground shaking beneath them ; / they heard the gallop of gendarmes,/ the chains of the prison,/ the knife of the guillotine. This ill done work filled them with a frightened regret. / How was it to be remedied at that hour ? / It would be in vain to daub him with soap,/ never would he get white again. /And it was the anguish of seeing him the color of soot which inspired them an idea.

En français, Zola propose des effets rythmiques destinés à figurer la peur des deux assassins. Les pauses rythmiques sont régulières, ce qui suggère le halètement des deux coupables. Les bruits du texte rappelle la violence des actes : « pilonner » « bouche » « entendaient le galop » « les chaînes » « couteau de la guillotine ». Les trois premières phrases commencent par un syntagme circonstanciel : « En effet », « dans leur rage à le pilonner », « un instant » qui permet de faire une pause dans les étapes de la réflexion des assassins.

La traduction de George D. Cox est plutôt fidèle. Les syntagmes circonstanciels sont conservés en début de phrase, et le discours indirect libre est reproduit. Le choix de nombreux mots transparents permet de faire ressentir les effets rythmiques. La proposition « frightened » pour « épouvanté » permet de retranscrire le son consonantique du mot français. Si le traducteur ne propose pas de compensation, l'ensemble est plutôt bien transcrit. Leur basculement dans l'horreur est restitué grâce à l'effet de suspense qui est conservé juste avant le dialogue, dont voici l'original et la traduction :

- Si on le brûlait, murmura Lise.
Buteau, soulagé, respira fortement.
- C'est ça, nous dirons qu'il s'est allumé lui-même.
Puis, la pensée des titres lui étant venue, il tapa des mains, tout son visage s'éclaira d'un rire triomphant.
- Ah ! nom de Dieu ! ça va, on leur fera croire qu'il a flambé les papiers avec lui... Pas de compte à rendre !

“Suppose we burn him !” murmured Lise.
 Buteau relieved, drew a strong breath.
 “That's it, we'll say that he set himself on fire.”
 Then the thought of the securities having come to him, he clapped his hands, all his visage brightened with a triumphant laugh.
 “Ah ! Name of God ! That goes, we'll make them believe that he burned the papers with him !
 No account to render !

George D. Cox utilise de nombreux mots transparents : il semble que ce passage n'ait pas posé problème. La seule infidélité faite au texte est dans le remplacement des points de suspension par un point d'exclamation à la dernière phrase. Chez Zola, cette ponctuation marque une discrétion dans la relation, que le traducteur préfère transcrire par une excitation devant le crime. Nous avons pu remarquer le même type d'altération dans *Une page d'amour* ou *L'Assommoir*. L'assassinat n'est donc pas traité avec la même délicatesse chez George D. Cox, mais cela reste un point secondaire.

Enfin, c'est le moment où ils brûlent le vieux Fouan, et où ce dernier se réveille. Nous sommes dans l'horreur du crime :

Tout de suite, il courut chercher la chandelle. Mais elle, qui avait peur de mettre le feu, ne voulut pas d'abord qu'il l'approchât du lit. Des liens de paille se trouvaient dans un coin, derrière les betteraves ; et elle en prit un, elle l'enflamma, commença par griller les cheveux et la barbe du père, très longue, toute blanche. Ça sentait la graisse répandue, ça crépitait, avec de petites flammes jaunes. Soudain, ils se rejetèrent en arrière, béants, comme si une main froide les avait tirés par les cheveux. Dans l'abominable souffrance des brûlures, le père, mal étouffé, venait d'ouvrir les yeux, et ce masque atroce, noir, au grand nez cassé, à la barbe incendiée, les regardait. Il eut une affreuse expression de douleur et de haine. Puis, toute la face se disloqua, il mourut.

Immediately, he ran to get the candle, but she, who was afraid of setting the house on fire, at first would not let him approach the bed. Bundles of straw were in a corner, behind the turnips ; and she took one of them, she lighted it, commenced by burning the hair and the beard of her father, very long, all white. They gave out the odor of grease, they crackled, with little yellow flames. Suddenly, they sprang backwards, open mouthed, as if a cold hand had pulled them by the hair. In the abominable suffering of the burns, the father, ill suffocated, has opened his eyes, and that atrocious mask, with its big broken nose, its burnt beard, stared at them. It had a frightful expression of pain and hate. Then, the whole face became a blank, and he died.

La première remarque, en rapport direct avec la fin du passage de dialogue, se concentre sur la rythmique : George D. Cox accélère l'action, et remplace ainsi un point par une virgule, comme souligné dans le texte. En outre, il existe dans cette traduction pourtant soignée une erreur manifeste. « du père » est traduit par « her father », ce qui signifie « le père de Lise ». Or, Fouan est le père de Buteau et non de Lise, ce qui crée un malentendu pour le lecteur. La fin du texte est éprouvante : c'est là où le père se réveille, et suffoque sous la douleur de la brûlure. Zola propose alors un texte avec des pauses régulières, ce qui est reproduit fidèlement, mais pas parfaitement. « Open-mouthed » pour « béant » est un équivalent correct, mais le traducteur aurait pu tenter de faire une autre proposition, à la manière d'Edward Binsse, pour donner l'impression de rupture

rythmique, qui aide à se figurer l'étouffement. En outre, les allitérations en sifflantes /f/ et /s/ sont nombreuses, jusqu'à s'atténuer au moment de la mort de Fouan : cet effet est transcrit, ainsi que la mise en valeur typographique permet de le constater.

Dans l'ensemble, nous avons donc affaire à un texte traduit à peu près fidèlement : la plupart des effets rythmiques et phoniques sont retranscrits. Cependant, nous émettrons quelques réserves. George D. Cox privilégie souvent dans le mot transparent pour éviter les erreurs de traduction. Ce mode opératoire peut être dû au besoin de pouvoir se justifier devant la maison d'édition T. B. Peterson and Brothers, dont on devine qu'elle ne laisse pas beaucoup de latitude à ses traducteurs. Cependant, cette façon de procéder bride l'esprit créatif du traducteur, et l'empêche parfois de proposer des compensations, par exemple pour pouvoir faire mieux ressentir l'angoisse au lecteur américain. En outre, quelques changements d'ordre tout à fait interprétatifs viennent parasiter le texte : changements rythmiques peu compréhensibles, ou erreurs manifestes de traduction.

Ainsi, mis à part chez Edward Binsse, l'étude de ces passages dégage une part non négligeable de subjectivité, mais aussi des erreurs manifestes, volontaires et involontaires. Le but de la maison T. B. Peterson and Brothers de Philadelphie est d'adapter le modèle au grand public : elle soigne donc la transition entre le style connu et apprécié de son lectorat et la nouveauté littéraire que représente Zola. Sa stratégie est certes inattendue mais elle récolte le succès économique. L'importance donnée à la morale est capitale. Jusqu'en 1892, elle publie régulièrement des traductions de l'écrivain français ; c'est à ce moment le principal éditeur qui parvient à diffuser une forme de modèle zolien aux États-Unis. Malgré les réserves évidentes sur les modes traductifs, cela reste une réussite commerciale et un moyen par lequel les romans ont été accessibles au lectorat américain.

L'adaptation des romans à scandale a bien sûr posé divers problèmes, résolus par les traducteurs par des altérations de sens. Nous relevons chez Mary Neal Sherwood une véritable progression entre son travail sur *Une page d'amour* et ce qu'elle propose dans *Nana*. C'est manifestement une érudite qui espère que l'habitude et le temps permettront au lectorat américain de comprendre le modèle zolien. Sa façon de transcrire le discours indirect libre et le dialogue intérieur des personnages s'améliore au fur et à mesure de sa carrière. Cette évolution n'est probablement pas due à une volonté de T. B. Peterson and Brothers : George D. Cox, quelques années plus tard, coupe la plupart de ces passages de la même façon que Mary Neal Sherwood le faisait dans *L'Assommoir*. Les effets sont dévastateurs pour le transfert : au niveau technique, l'hérédité n'est plus comprise de la même façon, les dialogues intérieurs sont coupés, et l'argot n'est pas transcrit, ce qui a de nombreuses conséquences néfastes sur le texte. L'une d'elle est de

supprimer la majorité des effets comiques. Nous arrivons donc à une construction de personnages différente de l'originale. Leur mode d'expression les rend souvent touchants : par exemple le lecteur comprend, par le langage de Gervaise, qu'elle n'a pas eu une instruction suffisante pour pouvoir se débarrasser de sa faille héréditaire. Chez Mary Neal Sherwood, ce personnage n'a pas ce dialogue intérieur, ni la sagesse qu'il peut dégager chez Zola. C'est le même cas pour George D. Cox à propos de Françoise par exemple. Dans les versions américaines, les personnages sont souvent mus par leurs élans amoureux plus que par leurs désirs et leur hérédité.

Ces altérations doivent cependant être mises en rapport avec le contexte de l'époque. Les traducteurs se confrontent en effet à de multiples difficultés, en particulier en ce qui concerne les romans à scandale. Le lectorat américain est habitué aux œuvres de Cherbuliez et George Sand, plus portées sur la romance : c'est probablement la raison pour laquelle T. B. Peterson and Brothers se concentre sur les aspects sentimentaux de ses personnages. En outre, il ne faut pas oublier ici la traduction étonnante de Binsse. Ce traducteur cherche à rendre du mieux qu'il peut le style zolien, offre des compensations lorsqu'il estime qu'une phrase est trop choquante, et a fourni un travail de chercheur suprenant concernant le lexique technique. Pourtant, sa traduction a pratiquement été oubliée : Salvan n'en parle pas dans sa thèse, et nous avons nous-mêmes eu toutes les peines du monde à en obtenir une copie. S'il avait été possible de proposer une version fidèle au public américain et d'en faire un succès commercial, le traducteur de Carleton & Co. aurait probablement pu présenter sa version de *Nana*, ce qui n'a pas été le cas. La maison de New York a en effet pris beaucoup de risques en proposant cette version de *L'Assommoir* qui ne fait que peu de concession au goût américain. Ces romans qui ont fait beaucoup parler étaient peut-être voués à n'avoir que des traductions contemporaines pauvres. Peut-être les Américains de l'époque étaient-ils incapables d'apprécier la version de *L'Assommoir* de Binsse, pourtant bien meilleure que celle de Mary Neal Sherwood, pour la simple raison que le contenu du roman français n'était pas jugé convenable. Rappelons à ce sujet qu'un certain Eggleston a écrit à la traductrice de Portland pour lui dire qu'elle était responsable du texte qu'elle traduisait. Le caractère de roman à scandale rend presque la traduction impossible : comment un critique peut-il rendre justice à une traduction alors qu'il condamne la version originale ? La remarque de Sir Edwin Arnold de 1892 sur les mauvaises traductions est un peu injuste : celles-ci étaient manifestement les seules qui pouvaient avoir du succès dans le contexte.

Malgré tout, le travail de la maison T. B. Peterson and Brothers a diffusé une partie conséquente du modèle zolien sur le territoire américain. Les motivations commerciales ont bridés les traductions à de multiples points de vue, mais elles ont mis en exergue des éléments essentiels. Les traducteurs ont en effet eu à cœur de mettre en rapport les tomes des *Rougon-Macquart*, élément positif que les critiques ont loué à la fin de la publication du cycle. L'étude des milieux, si

elle est généralement incomplète, est abordée. Malgré les altérations de sens, le lectorat américain connaît les personnages et une partie des intrigues. Les années 1890 correspondent à une prise de conscience progressive des Américains sur l'absence de fidélité de ces adaptations. Il sera donc intéressant de voir la façon dont les nouvelles maisons d'édition tenteront de rectifier l'image de Zola diffusée pendant si longtemps. Parmi les traductions qui ont été saluées par la critique, nous trouvons celles de *L'Argent* et de *Rome*.

Chapitre 3 Les traductions appréciées de la critique :

L'Argent, Rome

Les années 1890 voient un renouveau de la critique vis-à-vis du modèle zolien, illustré, entre autres, par la publication de traductions ayant satisfait la critique. L'étude démontre cependant qu'il n'était pas aisé d'éditer des versions anglaises fidèles au texte original entre 1878 et 1890. La maison T. B. Peterson and Brothers a alors mis en vente des traductions tronquées de la majorité des œuvres de Zola, pressant les traducteurs à travailler le plus vite possible au détriment de la qualité. Parallèlement, George Washington Carleton a tenté de présenter une traduction travaillée de *L'Assommoir* qui n'a manifestement pas eu de succès. Dans le même laps de temps, Vizetelly proposait une version fidèle de *La Terre* au Royaume-Uni, et perdait son procès contre la censure. Le *New York Times* prenait alors le parti de l'éditeur : « Il [Henry Vizetelly] est en prison, comme je l'ai dit, condamné à une peine de trois mois pour avoir inclus dans sa publication des traductions assez littérales et extrêmement intelligentes de Zola »⁹⁸⁹. Les critiques et même les traducteurs n'hésitent pas à pointer ces altérations de sens comme compréhensibles, ainsi que le fait le journaliste anonyme de *The Literary World* : « L'histoire de l'original est ignoble et d'une indescriptible vilénie, mais cette traduction est comme de l'eau de vaisselle ; la vaisselle sale de M. Zola a simplement été arrosée d'anglais dilué »⁹⁹⁰.

Cependant, en 1890, l'auteur a acquis une renommée aux États-Unis. Il devient donc difficile d'accepter que les traductions anglaises soient si tronquées. Elles sont en outre publiées par des maisons d'édition qui ne bénéficient pas d'une excellente réputation, et les traducteurs choisis, souvent des femmes, ne sont pas assez prestigieux pour apporter une aura au travail de traduction. Mary Neal Sherwood, comme George D. Cox, ne jouit pas d'une grande renommée en dehors des

989

FREDERIC Harold, « Literature in Chains. Robert Buchanan's Plea for Vizitelly (sic) » *NYT*, 4 août 1889, p. 9.

He is [Henry Vizetelly] in prison, as I have said, on a three months' sentence for including in his publication some fairly literal and extremely clever translations from Zola.

⁹⁹⁰ ANONYME, « Current Fiction », *The Literary World*, XIV, n° 3, 10 fév. 1883, p. 40.

The story in the original is vile with indescribable vileness, but this translation is like dishwater ; M. Zola's dirty platters have simply been washed down with diluted English.

activités liées au transfert linguistique. Les années 1890 voient donc l'appropriation de ce travail par des hommes plus célèbres comme Benjamin R. Tucker, qui est salué par *The Literary World* comme « l'un des meilleurs de son département de littérature »⁹⁹¹. Sa traduction de *L'Argent* a été reçue favorablement, bien qu'il n'ait pas pris la responsabilité de travailler sur un autre Zola. Un an après la publication de son travail, Sir Edwin Arnold, comme nous le savons, fustige les traductions de mauvaise qualité : « De plus, la plupart de ses traducteurs ne lui font pas justice, *traduttore traditore* »⁹⁹². Les traductions de Vizetelly commencent alors à être de plus en plus populaires aux États-Unis et sont citées comme référence. *The Literary World* salue la qualité de celle de *Rome* : « La traduction de ce volume par M. E. A. Vizetelly est admirable »⁹⁹³. Ces marques de reconnaissance sont pourtant assez ambiguës, car aucune ne fait état de la fidélité au texte. S'il existe une évolution évidente de la pensée sur la traduction des romans à partir de 1890, il faudrait pourtant être sûr qu'elle ne concerne pas seulement le savoir-faire supposé des traducteurs. Leur renommée seule, que ce soit en tant que chef de revue ou traducteur anglais connu, ne peut suffire à affirmer que leurs travaux donnent une image plus fidèle de Zola que ne le faisaient Mary Neal Sherwood et George D. Cox. À partir du moment où la discussion critique autour de l'acte de traduction ne pose pas la fidélité comme critère de qualité, il est d'autant plus légitime de se poser la question de la réelle évolution de ce travail. Il ne faut pas non plus oublier l'échec de Binsse ainsi que le procès de Vizetelly. Les traducteurs sont invités à être très prudents. Dans *L'Argent*, puis dans *Rome*, assiste-t-on réellement à une évolution dans les modes opératoires traductifs ?

Afin de ne pas rendre le propos trop rébarbatif, nous chercherons à analyser les points déjà évoqués dans l'étude des premières traductions, afin de proposer une comparaison. Un premier axe de réflexion s'organisera autour du paratexte : qui sont Benjamin R. Tucker et Ernest Vizetelly ? Comment se positionnent leurs maisons d'édition ? Avons-nous affaire à des intellectuels tels que Carleton, qui n'hésiteront pas à traduire fidèlement, en dépit des risques de censure ? Après une brève étude de ce contexte, la réflexion portera sur le lexique spécialisé, dont nous avons constaté qu'il avait un traitement plutôt rapide dans les premières traductions, en excluant bien sûr celle de Binsse. L'hérédité en tant que telle n'est pas traitée dans *Rome*. Elle n'est plus aussi importante dans *L'Argent* que dans *L'Assommoir*. L'étude lexicale du vocabulaire technique et médical nous permettra de comprendre quel a été l'accueil réservé à la méthode zolienne en tant qu'enquête d'investigation. Les traducteurs ont-ils fait les recherches nécessaires ? Cela pose la question de la

⁹⁹¹ ANONYME, « Money », *The Literary World*, XXII, n° 9, 25 avr. 1891, pp. 142.
one of the best in his department of literature.

⁹⁹² ARNOLD Sir Edwin, « The Best Book of the Year », *The North American Review*, CLIV, n° 422, janv. 1892, pp. 86-7. [*La Bête Humaine*]

Moreover, most of his translators do him very poor justice, *traduttore traditore*.

⁹⁹³ ANONYME, « Zola's Rome », *Literary World*, XXVII, n° 17, 22 août 1896, p. 261.
The translation of this volume, by Mr. E. A. Vizetelly, is admirable.

vérité, si centrale chez Zola. Enfin, un troisième axe d'étude portera sur la substance narrative : nous verrons alors si l'habitude de nommer les chapitres zoliens, voire d'en modifier le découpage se poursuit dans ces deux romans. Il s'agira de comparer la présentation de chaque chapitre telle que Mary Neal Sherwood ou George D. Cox la menait et celles des traducteurs jugés plus sérieux. Ont-ils aussi cherché à simplifier l'intrigue, et cachent-ils des moments de censure dans leur découpage ? Un point sera fait sur le transfert de la construction des personnages afin de comprendre de quelle façon l'équilibre de Zola entre vérité documentaire et imaginaire est respecté. Nous avons pu constater qu'Edward Binsse penchait pour la première tandis que Mary Neal Sherwood et George D. Cox étaient bien plus centrées sur le deuxième. Il sera aussi question du comique, qui est généralement absent des traductions de T. B. Peterson and Brothers. Enfin, nous procéderons à l'analyse de passages, afin de constater les transferts stylistiques entre les deux langues, et les stratégies mises en place par les traducteurs. Existe-il une évolution concernant le discours indirect libre et l'usage de l'argot ? Nous pourrions ainsi comparer les modes opératoires des deux traducteurs avec leurs homologues de T. B. Peterson and Brothers et Carleton & Co.

I Étude du paratexte

Le but de la réflexion sera de comprendre ce qui change avec Benjamin R. Tucker et Vizetelly par rapport aux traducteurs de T. B. Peterson and Brothers, la maison qui a alors, à son actif, le plus grand nombre de traductions de Zola publiées. Le parcours de ces hommes de lettres ainsi que la façon dont ils présentent leur texte sera donc au cœur de la réflexion.

1 Les traducteurs

Les deux traducteurs impliqués sont Benjamin R. Tucker et Vizetelly. Il convient de rappeler que la traduction n'était pas perçue comme un travail noble, raison pour laquelle la tâche avait été laissée à des femmes comme Mary Neal Sherwood au moment où Zola n'avait pas encore reçu de critiques positives des grands journalistes et auteurs américains. Rappelons que George D. Cox était probablement aussi un pseudonyme appartenant à une femme. On peut penser que donner ce travail à des hommes était aussi une façon de marquer la légitimité de Zola dans le contexte de la société patriarcale. Nous commencerons par la présentation de Vizetelly. En effet, ce dernier a eu une influence importante sur la réception zolienne en anglais, et ce bien avant 1891.

Vizetelly est probablement le premier nom qui vient à l'esprit lorsqu'apparaît l'idée de traduire Zola en anglais. Dorothy Speirs et Yannick Portebois ont étudié les relations entre l'auteur et le traducteur, ou plutôt, devrions-nous dire, la famille du traducteur : « C'est une histoire de

famille, commencée en 1884 avec le père Henry Vizetelly, poursuivie avec Ernest, le second fils, et, plus sporadiquement, avec Edward, le fils aîné, lui aussi traducteur à ses heures »⁹⁹⁴. Ernest Vizetelly et Zola se sont rencontrés dès 1878 ; de là une longue relation amicale est née. Speirs et Portebois dénombrent un total de 186 lettres envoyées par le traducteur anglais. Il prend en charge le romancier lors de son exil à Londres en 1898 : « On le sent heureux d'être le protecteur de l'illustre romancier en exil. Il se dépensa sans compter, organisant les déménagements successifs de Zola et protégeant l'anonymat de celui que poursuivait la justice française »⁹⁹⁵.

Contrairement à ses homologues américains, Vizetelly est bien un proche de l'auteur. Son parcours démontre son sérieux : « Ernest Vizetelly fut lui aussi journaliste, un journaliste prolifique à en juger par ce qu'il dit lui-même de ses nombreuses collaborations avec les journaux et comme le révèle également la correspondance avec Zola »⁹⁹⁶. Le traducteur a fait en sorte de publier simultanément le feuilleton à Londres et en Amérique. Il s'interroge sur les documents humains et demande à avoir les épreuves le plus tôt possible. Il écrit à Zola à propos de *La Débâcle* en 1892 pour avoir des indications à propos du roman, afin de pouvoir livrer une traduction correcte du titre : « L'ennuyeux, c'est qu'il me faudra choisir un titre sans connaître le sujet du livre autrement que par des on-dits »⁹⁹⁷.

Cependant, malgré cette bonne volonté évidente, il n'a pas été simple pour le traducteur anglais d'accomplir sa tâche comme il l'entendait. Le procès intenté à la maison d'édition et gagné par elle est célèbre : « C'est à l'automne de 1888 qu'on intenta un procès à Henry Vizetelly pour avoir publié trois romans obscènes : *Piping-Hot ! (Pot-Bouille)*, *The Soil (La Terre)* et *Nana* »⁹⁹⁸. Les romans de Zola ne se vendent alors au Royaume-Uni qu'illégalement. Vizetelly mentionne dans une lettre adressée à l'auteur que pas moins de dix-neuf d'entre eux sont mis à l'index. Le procès a ruiné la maison d'édition. C'est aussi une des raisons qui poussent l'Anglais à se tourner vers le marché américain. Mais ce marché-là, comme nous le savons, est inondé de traductions tronquées. La version plus fidèle et travaillée d'Ernest Binsse a été peu médiatisée, et peut-être censurée d'une façon différente. Vizetelly se voit alors dans l'obligation de s'adapter : « Il "retraduisit", adapta, expurgea, émonda toute la série des Rougon-Macquart (sauf *Nana*, *Pot-Bouille*, *La Bête Humaine*, *La Curée*, et bien sûr, *La Terre*) »⁹⁹⁹. Les traductions mentionnées ne font pas partie de celles qui ont été publiées en Amérique. Chantal Morel fait d'ailleurs la remarque suivante : « Chat échaudé craint l'eau froide : à partir de 1892 les traductions d'Ernest Alfred Vizetelly sont tronquées et

⁹⁹⁴ SPEIRS Dorothy E., PORTEBOIS Yannick (directeurs), *Mon cher Maître, Lettres d'Ernest Vizetelly à Émile Zola*, Les Presses de l'université de Montréal, collection espace littéraire, Montréal, 2002.

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁹⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁹⁷ Lettre d'Ernest Vizetelly à Émile Zola, 14 janv. 1892, Londres, *Mon Cher Maître, Lettres d'Ernest Vizetelly à Émile Zola*, op. cit., p. 73.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 30.

édulcorées. Les romans de Zola se vendent bien mais le public ne possède aucune œuvre intégrale. Il doit attendre les années 1950 et les publications d'Elek pour obtenir des textes sans coupures ni édulcorations »¹⁰⁰⁰.

Vizetelly a souhaité faire un travail rigoureux, mais les circonstances l'ont forcé à couper une partie du texte pour éviter la censure. Ses modes opératoires devraient donc s'inspirer de ceux des traducteurs de T. B. Peterson and Brothers, mais probablement pas leur ressembler. Ses connaissances de la méthode zolienne et sa conscience professionnelle ont pu ménager une traduction hybride, entre fidélité et adaptation. Il s'appuyait en outre sur d'autres travaux pour réaliser les siens, et a notamment connu une traduction de *L'Argent*, peut-être celle de Tucker, qu'il juge négativement : « À propos du premier [*L'Argent*] il m'est arrivé une drôle d'histoire : on l'a publié en anglais en Amérique – quelque “pirate” sans doute – et j'ai trouvé là un bonhomme qui vendait cette traduction (fort mauvaise) ici »¹⁰⁰¹.

De Zola, Benjamin R. Tucker n'aurait traduit que *L'Argent*. Ce n'était cependant pas un traducteur débutant. Outre le poste dans le département de littérature que *The Literary World* mentionne, il était un homme de lettres connu pour ses prises de position politiques en faveur de l'anarchie et du socialisme. Mc Elroy mentionne qu'il a été l'éditeur d'un magazine : « Le périodique américain *Liberty*, édité et publié par Tucker d'août 1881 à avril 1908, est largement considéré comme le meilleur périodique individualiste-anarchiste jamais publié en anglais »¹⁰⁰². Ce journal était donc l'un des organes de la pensée anarchiste aux États-Unis. Des articles essentiels pour ce mouvement ont alors été traduits pour la première fois dans *Liberty* : « Parlant d'une voix cosmopolite et avant-gardiste, *Liberty* a également publié des articles tels que le premier article original de George Bernard Shaw à paraître aux États-Unis, les premiers extraits américains traduits de Friedrich Nietzsche et les rapports de l'économiste Vilfredo Pareto sur les conditions politiques en Italie »¹⁰⁰³. Benjamin R. Tucker est donc un homme de lettres mais s'intéresse surtout à la politique et à la philosophie. Il connaît Zola superficiellement dès 1881, et se fait alors le relais de la pensée ambiante : « Zola n'a aucune patience avec ses critiques et s'irrite sans cesse sous leurs restrictions.

¹⁰⁰⁰ MOREL Chantal « “La fortune” de Zola au Royaume-Uni », *Traduire Zola, du XIXe siècle à nos jours*, Prismes, Roma-Tre-Press, Rome, 2018, p. 220.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 102.

¹⁰⁰² McEILROY Wendy « Benjamin R. Tucker, Liberty, and Individualist Anarchism », *The Independent Review*, vol. II, n° 3, hiver 1998, p. 2, disponible en pdf sur :

http://www.independent.org/pdf/tir/tir_02_3_mcelroy.pdf (lien consulté le 01/03 /2019).

The American periodical *Liberty*, edited and published by Tucker from August 1881 to April 1908, is widely considered to be the finest individualist-anarchist periodical ever published in English Language.

¹⁰⁰³ McEILROY Wendy « Benjamin R. Tucker, Liberty, and Individualist Anarchism », *The Independent Review*, op. cit., p. 2, disponible en pdf sur :

http://www.independent.org/pdf/tir/tir_02_3_mcelroy.pdf (lien consulté le 01/03 /2019).

Speaking with a cosmopolitan and avant-garde voice, *Liberty* also published such items as George Bernard Shaw's first original article to appear in the United States, the first American translated excerpts of Friedrich Nietzsche, and reports from economist Vilfredo Pareto on political conditions in Italy.

Il déclare qu'il va rassembler tous les abus dont il a été victime sous forme imprimée et les publier en un seul volume, intitulé "Leurs insultes". Ce sera, dit-il, ses excuses »¹⁰⁰⁴. Il évolue cependant assez rapidement et défend Zola contre ses détracteurs dès la publication de *Pot-Bouille* :

Mais, dans son dernier ouvrage, fidèle à son dessein, l'auteur entre directement dans la maison des classes supérieures, et arrache impitoyablement le voile devant la promiscuité sexuelle secrète qu'ils ont si longtemps cachée. Et, bien entendu, l'écrivain réaliste, adhérant à la méthode à laquelle il croit, utilise un langage plus grossier qu'auparavant pour décrire la plus grossière des iniquités morales. Mais il dépasse clairement les limites. Les faibles objections à *L'Assommoir* et la contestation modérée contre *Nana* se transforment immédiatement en un bol de colère hypocrite, car cette fois les victimes de la plume audacieuse de l'auteur sont riches et puissantes ?¹⁰⁰⁵.

Ce qu'il identifie chez l'auteur avant tous les autres, c'est bien sa dimension sociale. Pour Tucker, les romans zoliens prennent le parti des pauvres. C'est un aspect politique qui influence beaucoup sa traduction. Il continue à intervenir sur Zola sporadiquement, le défendant contre la censure lors de la représentation de *Germinal* par exemple. Il propose deux articles dithyrambiques concernant *L'Argent* au moment où il le traduit.

Outre ces faits, Tucker est également un traducteur : *L'Argent* n'était pas son premier travail. Il a commencé par la transcription d'essais, comme ceux de Proudhon : « En 1876, dans ce qui peut être considéré comme les débuts de Tucker dans les cercles radicaux, Heywood publie la traduction anglaise par Tucker de l'œuvre classique de Proudhon *Qu'est-ce que la propriété ?* »¹⁰⁰⁶. Il a produit beaucoup de traductions d'articles et s'oriente ensuite vers la littérature de fiction. C'est pourtant une direction que Tucker a prise assez rapidement, et ce dès les débuts de *Liberty* : « Bien que *Liberty* se soit concentré sur la politique et la théorie sociale, Tucker apprécie l'importance de la culture et son

¹⁰⁰⁴ ANONYME, « About progressive people », *Liberty, not the daughter but the mother of order*, Boston, Mass., 12 nov. 1881. vol. 1, n°8, Benjamin Tucker Papers (Manuscripts and archives division, The New York Public Library).

M. Zola has no patience with his critics, and incessantly chafes under their strictures. He declares that he is going to gather all the abuse heaped on him in print, and publish it in one volume, entitled, "their Insults". This, he says, will be his apology.

¹⁰⁰⁵ ANONYME, « On Picket Duty », *Liberty, not the daughter but the mother of order*, Boston, Mass., 10 juin 1882, vol. 1, n°22, Benjamin Tucker Papers (Manuscripts and archives division, The New York Public Library).

But, in his latest work, true to his design, the author walks straight into the home of the upper classes, and ruthlessly tears away the veil from before the secret sexual promiscuity with which they have so long been honeycombed. And, naturally enough, the realistic writer, adhering to the method in which he believes, uses grosser language than before in describing this grossest of moral iniquities. But clearly he had exceeded the limite. The feeble objections to 'L'Assommoir' and the moderate protest against 'Nana' immediatly swell into a bowl of hypocritical wrath from the this time rich and powerful victims of the audacious author's pen ?

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, p. 4.

In 1876, in what may be considered Tucker's debut into radical circles, Heywood published Tucker's English translation of Proudhon's classic work *What is Property ?*

impact sur les attitudes sociétales »¹⁰⁰⁷. Ainsi, il s'est souvent fait le relais de la littérature française en Amérique, en traduisant les romans de Claude Tillier, Mirbeau, Pyat, et Zola. Mac Elroy fait la remarque qu'il a joué un rôle important en tant que traducteur et diffuseur des idées européennes : « Mais l'une des plus grandes réalisations de Tucker réside dans ses traductions de personnalités radicales étrangères, telles que Proudhon, Bakounin, Hugo, Tolstoï et Chernyshevsky. L'histoire, cependant, est plus susceptible d'attribuer l'impact de ces œuvres aux auteurs plutôt qu'à leurs traducteurs. »¹⁰⁰⁸.

Cependant, nous apporterons une réserve concernant la littérature d'imagination. Quoi qu'en dise Mc Elroy, nous n'avons trouvé aucune fiction traduite par Tucker lors de la visite de la New York Public Library. Il a traduit des articles de Tolstoï, mais sa contribution en tant que traducteur littéraire n'a pas été conservée. Plus encore, le catalogue de 1907 mentionne bien une traduction de *L'Argent*, mais il s'agit de celle de Vizetelly¹⁰⁰⁹. Tucker n'était peut-être pas fier de ses traductions littéraires. Ainsi, le traducteur fait publier son travail sur Zola seul puis par la Worthington Company de New York. De nouveau, nous constatons l'hégémonie de cette ville en ce qui concerne la diffusion de Zola. Il s'agit de l'entreprise de Worthington, qui a débuté à Montréal et Boston avant de déménager au 750 Broadway à New York en 1874¹⁰¹⁰. La maison pratiquait de bas tarifs, et publiait Dickens et George Eliot. La ligne éditoriale de cette entreprise peut sembler en contradiction avec les valeurs morales de Tucker. Worthington a eu des problèmes financiers assez longtemps, et sa maison a fermé en 1893, soit un an après la publication en volume de *L'Argent*. Peut-être que l'auto-édition de Tucker publiée à Boston n'a pas eu le succès escompté et que les deux hommes ont tenté une affaire commerciale en éditant le roman à New-York. Notons également que Tucker a déménagé son journal et sa maison d'édition dans cette ville peu de temps après.

Pourquoi l'anarchiste a-t-il traduit seulement *L'Argent* ? Nous pourrions imaginer que la publication de *La Débâcle*, texte dans lequel ses idées politiques sont mises à mal, a pu changer le point de vue de Tucker sur l'auteur français. Il n'en est rien, et nous pensons qu'il s'agit plutôt de son

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, p. 6.

Although *Liberty* focused on politics and social theory, Tucker appreciated the importance of culture and its impact on societal attitudes.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 15.

But one of Tucker's greatest achievements lies in his man translations of foreign radicals, such as Proudhon, Bakounin, Hugo, Tolstoy and Chernyshevsky. History, though, is more likely to credit the impact of these works to the authors rather than their translators.

¹⁰⁰⁹ TUCKER Benjamin R., *Benj. R. Tucker's unique catalogue of Advanced literature*, New York, 1907, Benjamin Tucker Papers (Manuscripts and archives division, The New York Public Library).

¹⁰¹⁰ HUTTNER F. Sidney, « Publisher : R. Worthington & Co., New York, 1867-1885 ; Worthington Company, New York, 1885-1893 », *The Lucile Project*, 2010. Disponible sur : <http://sdr.lib.uiowa.edu/lucile/publishers/worthing/WORTHING.HTM> (lien consulté le 01/03/2019).

faible penchant pour traduire le texte fictionnel. En effet, il a traduit *Modern Marriage*¹⁰¹¹, un pamphlet de Zola en 1893. Lors de l'affaire Dreyfus, son périodique *Liberty* a connu une publication irrégulière, aucun numéro n'ayant été publié entre décembre 1897 et novembre 1898. Il se place cependant du côté de l'auteur français en soutenant Picquart en janvier 1899. Il salue le livre *Vérité* puis écrit un article à la gloire de Zola : « Son accomplissement civique dans la restauration de la liberté à Dreyfus n'était que l'épanouissement de sa longue carrière de guerrier littéraire et d'artiste, carrière qui s'est améliorée de façon cohérente et unitaire dans son indispensable et haute noblesse »¹⁰¹². Son absence de traduction pour les romans postérieurs à *L'Argent* s'explique donc probablement par un manque d'intérêt pour le transfert linguistique de textes littéraires.

Les deux traducteurs sont donc des personnes impliquées dans le travail de diffusion. Vizetelly était proche de Zola, ce qui confère à ses traductions une légitimité. Son application et son désir de rendre des versions anglaises les plus fidèles possibles ont interféré avec les injonctions de la censure anglo-saxonne. Quant à Benjamin R. Tucker, il était manifestement un homme politique respecté dans son milieu.

2 Les présentations des maisons d'édition

La plupart des traductions de Zola sont accompagnées d'un dispositif important : préface, mention des autres travaux de l'auteur, mention d'autres publications de la même maison. Celle de Tucker est sobre, sans préface. Il a d'abord publié par lui-même, à Boston, puis par la maison Worthington. La première édition est précédée de deux illustrations : un portrait de Zola¹⁰¹³ puis un dessin assez étrange d'un homme en costume noir se courbant en ôtant son chapeau devant une femme en robe blanche qui lui donne des pièces. L'édition de 1892 ne comporte pas cette planche surprenante. Worthington, qui a donc repris le texte de Tucker, est une maison tournée vers la littérature à bas prix. Dans son édition, le roman est suivi du catalogue de la maison et mentionne de nombreux livres à un dollar, incluant des contes, des classiques anglais comme Dickens, et quelques ouvrages français comme les *Fables* de La Fontaine.

La maison Chatto & Windus propose un appareil plus conséquent. La première page est une revue de presse destinée à mettre en valeur la méthode zolienne. Le sérieux est de mise : il n'est pas question, comme dans *The Literary World*, de mettre l'accent sur les histoires d'amour présentes

¹⁰¹¹ ZOLA Émile, *Modern Marriage*, Benj. Tucker Publisher, New York 1893, Benjamin Tucker Papers (Manuscripts and archives division, The New York Public Library).

¹⁰¹² TUCKER benj. R., « Zola's Spiritual Unity », janv. 1903, vol. 14, n°367, Benjamin Tucker Papers (Manuscripts and archives division, The New York Public Library).

His civic achievement in restoring liberty to Dreyfus was but the flowering of his long career as literary warrior and artist, the whole presenting a consistent and unitary growth of essential and high nobility.

¹⁰¹³ ZOLA Émile, *Money*, translated from the French by Benj. R. Tucker, Benj. R. Tucker Publisher, Boston, 1891.

dans la narration. La sélection du traducteur comprend les remarques sur le pouvoir descriptif : « Rome offre à M. Zola un champ splendide, faisant ressortir son grand pouvoir »¹⁰¹⁴ (*Graphic*) ; « Rome est comme une grande encyclopédie de la grande ville mondiale d'Europe »¹⁰¹⁵ (*Echo*). La critique salue également l'aspect politique que revêt le roman : « Et c'est un livre qui est écrit pour nous accompagner, car il s'élève bien au-dessus des discussions et des intérêts de l'instant, et fait entendre sa voix avec la plus grande précision et puissance, montrant tous ces rêves de l'humanité auxquels d'autres n'ont jusqu'ici pu donner qu'une expression aux accents faibles et balbutiants »¹⁰¹⁶ (M. Henri Duvernois in *La Patrie*) ; « L'auteur semble s'être imprégné dans la connaissance de Rome du passé et du présent, avoir lu tous les livres sur le sujet, avoir vécu dans l'esprit de Rome, avoir rêvé ses rêves et assimilé les inspirations des fondateurs de son Église, et saisit cette combinaison de religion et de politique - cette suprématie papale universelle qui hante encore le Vatican »¹⁰¹⁷ (*Graphic*). Ces arguments sont un florilège parmi ceux généralement utilisés à cette époque pour garantir le sérieux de l'auteur. Certains sont dithyrambiques sans préciser la teneur de ce qu'ils apprécient chez Zola. À l'exception de *La Patrie*, ce sont des journaux anglais : le premier public visé par Vizetelly est bien celui du Royaume Uni.

La suite est destinée à la promotion d'autres livres de Zola, traduits par Vizetelly mais aussi par Eliza E. Chase. Le traducteur a dû se cantonner aux livres autorisés. Nous pouvons donc trouver *La Débâcle*, *Le Rêve*, *Le Docteur Pascal*, *L'Argent* traduit par lui-même, *Lourdes* et *Le Ventre de Paris*. Vizetelly propose une courte préface dans laquelle il met en valeur sa rigueur : « En soumettant au public anglais ce deuxième volume de la trilogie de M. Zola *Lourdes*, *Rome*, *Paris*, je n'ai pas de remarques préliminaires à offrir au nom de l'auteur, dont les vues sur Rome, son passé, son présent et son avenir, seront trouvées entièrement exposées dans les pages suivantes »¹⁰¹⁸. La *captatio benevolentiae* se traduit par une humilité assumée : « Je suis sensible à ses défauts, et dans un travail d'une telle longueur, d'une telle complexité et d'un si large éventail de sujets, il ne sera pas

¹⁰¹⁴ ZOLA Émile, *Rome*, traduit par Ernest Alfred Vizetelly, Chatto & Windus, London, 1896, p. 6.

Rome affords M. Zola a splendid field, bringing out his high powers.

¹⁰¹⁵ *Ibid.*

'Rome' is like some grand encyclopaedia of the great world-city of Europe.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*

And it is a book which has come to stay with us, for it rises far above the discussions and interests of the hour, and voices with the utmost precision and power, all those dreams of mankind to which others hitherto have only been able to give expression in feeble and stammering accents.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*

In the knowledge of Rome of the past and the present its author seems to have steeped himself, to have read every book on the subject, to have lived in the spirit of Rome, to have dreamed its dreams, and imbibed the inspirations of the founders of its Church, and seen the vision of that combination of religion and politics – of that universal Papal supremacy which still haunts the Vatican.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

In Submitting to the English public this second volume of M. Zola's trilogy 'Lourdes, Rome, Paris', I have no prefatory remarks to offer on behalf of the author, whose views on Rome, its past, present and future, will be found fully expounded in the following pages.

surprenant que de légères erreurs soient découvertes »¹⁰¹⁹. Il s'agit aussi d'une façon pour Vizetelly de signaler à son lecteur les coupes qu'il fait, dans une démarche d'honnêteté : « J'ai donné, je pense, toute l'essence du texte de M. Zola ; mais il m'a lui-même admis qu'il a laissé de temps en temps sa plume s'enfuir avec lui, et ainsi, tout en ne sacrifiant rien de son sens, j'ai parfois abrégé sa phraséologie afin de condenser légèrement le livre »¹⁰²⁰. Nous savons que le traducteur était forcé de jouer avec la censure, et qu'il eût été très maladroit de l'exprimer de but en blanc dans une préface. La justification qu'il donne à ses coupes, en les légitimant par la volonté de l'auteur, est assez habile. À en croire Vizetelly, il ne fait donc qu'améliorer le texte existant selon les vœux de Zola : il se présente comme véritable co-auteur du texte. C'est la façon dont le travail du traducteur sera perçu dans le courant du XX^e siècle. Enfin, il évoque cette habitude qu'ont les traductions de présenter des chapitres nommés, en s'excusant de n'avoir pu le faire au fur et à mesure. Il explique cependant qu'il propose une table des matières dans laquelle il pallie ce manque : « J'ajoute qu'il n'y a pas de titres de chapitre dans l'original et que les circonstances dans lesquelles les traductions ont été faites ne m'ont pas permis d'en fournir pendant qu'il passait sous presse ; cependant, comme des indications du contenu du livre - qui traite de beaucoup plus de choses que ce que l'on trouve habituellement dans les romans – ces titres constituent peut-être une commodité pour le lecteur, pour qui j'ai préparé un tableau résumant brièvement les principales caractéristiques de chaque chapitre »¹⁰²¹. Ce passage nous permet de comprendre qu'il s'agissait manifestement d'une demande de la part des lecteurs, voyant cette entorse au texte original comme une « convenience ». Vizetelly nous éclaire ici sur les motivations qui ont pu animer Binsse, Sherwood et Cox. Il corrobore l'idée du guidage du lectorat afin de lui simplifier la tâche. Cette préface a aussi l'avantage certain de présenter le texte comme tronqué ; c'est honnête. Les auteurs et lecteurs américains qui pourraient avoir envie de s'en inspirer savent alors qu'ils s'appuient sur une version incomplète. Sachant cela, ils peuvent plus facilement se tourner vers d'autres traductions, des articles ou, si cela leur est possible, l'examen du texte en français.

Ainsi, le paratexte laisse à penser que la traduction de Tucker sera tronquée, en laissant un

¹⁰¹⁹ *Ibid.*

I am sensible of its shortcomings, and in a work of such length, such intricacy, and such a wide range of subjects, it will not be surprising if some slips are discovered.

¹⁰²⁰ *Ibid.*

I have given, I think, the whole essence of M. Zola's text ; but he himself has admitted to me that he has now and again allowed his pen to run away with him, and thus, whilst sacrificing nothing of his sense, I have at times abbreviated his phraseology so as to slightly condense the book.

¹⁰²¹ *Ibid.*

I may add that there are no chapter headings in the original, and that the circumstances under which the translations was made did not permit me to supply any whilst it was passing through the press ; however, as some indication of the contents of the book – which treats of many more things than are usually found in novels – may be a convenience to the reader, I have prepared a table briefly epitomising the chief features of each successive chapter.

doute. Vizetelly annonce clairement qu'il compte censurer quelques passages. Les deux traducteurs ont procédé à des aménagements dans le texte original, mais espèrent pourtant rendre l'essence du texte zolien. Il est temps de confronter leurs théories à leurs pratiques.

II La recherche de la vérité

Un des aspects les plus médiatisés de la méthode zolienne est son rapport à la vérité. Jean Malaurie estime que les notes de l'auteur, d'une quantité colossale, sont néanmoins un support à dépasser : « Le narrateur, le fabuliste de génie qu'était Zola est si imprégné de ses notes sur la vie réelle, de ces faits d'observation, qu'il est conduit au fil des années, à imaginer, à écrire indépendamment et en dépit de ses doctrines positivistes initiales et de son esprit de système »¹⁰²². L'écriture zolienne est un mélange assez subtil entre l'esprit documentaire et l'imagination, ce qui peut être compliqué à gérer pour un traducteur, ainsi que nous l'avons vu. Pour travailler sur la somme du transfert telle que Hans Färnlöf la conçoit¹⁰²³, le premier axe de réflexion lexical portera sur le milieu étudié dans le roman. Dans *L'Argent*, il s'agit des machinations boursières dont Aristide est l'auteur, tandis que *Rome* évoque les rouages du Vatican. Ensuite, l'accent sera mis sur la topographie des lieux : Paris et Rome pour *L'Argent* et le deuxième tome des *Trois Villes*. Les descriptions de chaque espace correspondent généralement à un espace intérieur développé dans les personnages eux-mêmes. En outre, les critiques positives de *Rome* se focalisent sur l'atmosphère de la ville : « Même dans une traduction, la description de la ville éternelle est merveilleusement belle, bien qu'il y ait peut-être trop d'écriture descriptive dans ce livre pour le goût moyen »¹⁰²⁴. Cette remarque de *The Literary World* est pertinente au vu du passé de la revue : nous savons en effet que les journalistes lisaient des traductions et non une version originale. Or, ils parlent des versions de T. B. Peterson and Brothers qui tronquaient les longues descriptions. Cette petite phrase, pourrait signifier que Vizetelly a conservé ces passages descriptifs, d'où l'intérêt de s'intéresser au transfert de l'espace romanesque dans ces versions en langue anglaise. Enfin, nous nous attarderons sur quelques passages où le lexique médical ressort. *L'Argent* met à l'honneur Victor, « bête écumant du virus héréditaire »¹⁰²⁵. Du côté de *Rome*, nous avons affaire à l'empoisonnement de Dario, dernier

¹⁰²² MALAURIE Jean, « Introduction », ZOLA Émile, *Carnets d'enquêtes : Une ethnographie inédite de la France*, textes établis et présentés par Henri Mitterand (d'après les collections de la Bibliothèque Nationale), France Loisirs, Paris, 1986, p. IV.

¹⁰²³ FÄRNLÖF Hans, « La somme du transfert – pour une approche compréhensive de la transmission de l'œuvre de Zola en suédois », *Orbis Litterarum*, 25 février 2019, p. 2, en ligne : <https://doi.org/10.1111/oli.12223> (lien consulté le 30/03/2019).

¹⁰²⁴ ANONYME, « Zola's Rome », *Literary World*, XXVII, n° 17, 22 août 1896, p. 261.

Even in a translation the description of the Eternal City are wonderfully beautiful, although there is perhaps too much descriptive writing in this book for the average taste.

¹⁰²⁵ *LA*, t. V, p. 395.

héritier d'une famille noble de la ville. L'auteur propose donc quelques parallèles entre sa personnalité et son statut particulier chez les Boccanera, avant de décrire sa mort.

1 Le lexique technique : le milieu décrit

Dans *L'Argent*, Zola a à cœur de démontrer quels sont les rouages de la Bourse, il a rassemblé de nombreuses notes à ce propos. L'institution est présentée dès le premier chapitre par le point de vue de divers personnages. L'auteur français familiarise son public avec les concepts de « jouer à la hausse » ou « à la baisse », et commence également à évoquer les fameux « prête-noms » dont il sera question dans le roman. Tucker, anarchiste, connaît ces mécanismes spéculatifs et les techniques de dissimulation des véritables donneurs d'ordre lors d'opérations douteuses sans avoir besoin de faire des recherches particulières. Un des premiers passages fait référence à la corbeille et aux coulisses : « L'amabilité de ce garçon acheva de l'irriter : quelque exécuté d'une Bourse étrangère, un de ces gaillards mystérieux aimés des femmes, tombé depuis le dernier automne sur le marché, qu'il avait déjà vu à l'œuvre comme prête-nom, dans un désastre de banque, et qui peu à peu conquérait la confiance de la corbeille et de la coulisse, par beaucoup de corrections et une bonne grâce infatigable, même pour les plus tarés »¹⁰²⁶. Benjamin R. Tucker traduit le passage ainsi : « This fellow's amiability irritated him : disgraced in some foreign stock market, he was one of those mysterious scamps loved by women, who had tumbled into the market the previous autumn, and whom Saccard had already seen officiating as a figure-head in a banking disaster, but who little by little was gaining the confidence of the *corbeille** and of the *coulisse** by scrupulous correctness of behavior and indefatigable good grace shown even to the most disreputable »¹⁰²⁷. L'utilisation de mots en langue française est un procédé qui remonte au début des traductions de Zola. La nouveauté est ici d'adjoindre au travail un système de notes dans lequel les définitions des mots en italique sont données : « Corbeille : A space reserved at the Bourse, in the middle of the main hall, where the brokers meet to consummate their transactions. - *Translator* »¹⁰²⁸ ; « Coulisse : A little station, not recognized by the law, where brokers, unauthorized but sanctioned

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰²⁷ ZOLA Émile, *Money*, translated from the French by Benj. R. Tucker, Benj. R. Tucker Publisher, Boston, 1891. p. 5.

La gentillesse de cet homme l'irrita : disgracié dans une bourse étrangère, il était l'un de ces mystérieux coquins aimés des femmes, tombés sur le marché l'automne précédent, et que Saccard avait déjà vu officier comme une figure de proue d'un désastre bancaire, mais qui peu à peu gagnait la confiance de la *corbeille** et de la *coulisse** par une rigueur scrupuleuse de comportement et une infatigable bonne grâce, même envers les personnes les plus désagréables.

¹⁰²⁸ *Ibid.*

Corbeille: Un espace réservé à la Bourse, au milieu du hall principal, où les courtiers se retrouvent pour effectuer leurs transactions. - *Traducteur*.

by custom in spite of efforts to the contrary, perform functions similar to those of the regular brokers. - *Translator* »¹⁰²⁹. Ce système de notes est récurrent tout au long de la traduction : il reproduit en effet le procédé pour guider son lecteur chaque fois qu'il l'estime nécessaire. Il ne propose donc pas d'équivalence pour les mots du jargon tels que corbeille, coulisse, remisier ou fiches. Il se concentre sur le texte-source plus que sur le texte-cible. Son mode opératoire se défend : il existe peu de gens qui connaissent ces termes boursiers, que ce soit en France ou en Amérique. Plutôt que de leur apprendre le mot anglais, Tucker préfère leur donner le mot français en leur offrant une définition. Le traducteur reste dans une approche simplificatrice, mais il est impossible de lui reprocher de ne pas avoir traduit la technicité du langage.

Il faut bien sûr préciser que la morale puritaine anglaise n'était pas susceptible de censurer les rouages de la Bourse. Les traducteurs de T. B. Peterson and Brothers n'auraient probablement pas fait les recherches nécessaires, mais la censure n'y aurait été pour rien. Qu'en est-il pour Vizetelly et *Rome* ? Ce roman a été mis à l'index par le Vatican ainsi que Silvia Disegni l'affirme : « Le décret officiel de la mise à l'Index de *Rome* date du 21 août 1896 »¹⁰³⁰. Il ne faut pas oublier que l'Église anglicane est indépendante du Christianisme depuis Henri VIII : les attaques contre le système du Vatican ne sont pas susceptibles de choquer un Anglais autant qu'elles ont pu atteindre les Italiens.

L'ensemble du roman est riche en lexique spécialisé. Dès le début, Zola emploie des mots relatifs à la hiérarchie chrétienne :

Durant cette période de lente formation que Pierre traversa, deux hommes, en dehors de l'abbé Rose, eurent une grande influence sur lui. Une bonne œuvre l'avait mis en rapport avec Mgr Bergerot, un évêque, dont le pape venait de faire un cardinal, en récompense de toute une vie d'admirable charité, malgré la sourde opposition de son entourage qui flairait chez le prélat français un esprit libre, gouvernant en père son diocèse ; et Pierre s'enflamma davantage au contact de cet apôtre, de ce pasteur d'âmes, un de ces chefs simples et bons, tels qu'il les souhaitait à la communauté future. Mais la rencontre qu'il fit du vicomte Philibert de la Choue, dans des associations catholiques d'ouvriers, fut encore plus décisive pour son apostolat.¹⁰³¹

Nous avons ici affaire à la communication de l'Église en tant qu'Institution : le petit abbé en bas de la hiérarchie, le prélat comme terme indéfini renvoyant à un travailleur ecclésiastique, mais aussi l'évêque devenu cardinal et qu'il faut donc appeler « Monseigneur ». Zola évoque également le « diocèse », et compare Bergerot à un « apôtre » ou à un « pasteur d'âmes ». Il mentionne

¹⁰²⁹ *Ibid.*

Coulisse: Une petite station, non reconnue par la loi, où des courtiers non autorisés et sanctionnés par la coutume malgré des efforts contraires pour que la pratique continue, exercent des fonctions similaires à celles des courtiers réguliers. - *Traducteur*.

¹⁰³⁰ DISEGNI Silvia, « Traduction de *Rome* de Zola en italien et mise à l'Index », *Traduire Zola, du XIXe siècle à nos jours*, op. cit., p. 105.

¹⁰³¹ ZOLA Émile, *Rome*, Gallimard, Paris, 1999, p. 63.

également l' « apostolat » qui sera celui de Pierre. Voici la traduction proposée par Vizetelly :

During the period of slow development through which Pierre passed, two men, apart from Abbé Rose, exercised great influence on him. A benevolent action brought him into intercourse with Monseigneur Bergerot, a bishop whom the Pope had recently created a cardinal, in reward for a whole life of charity, and this in spite of the covert opposition of the papal *curia* which suspected the French prelate to be a man of open mind, governing his diocese in paternal fashion. Pierre became more impassioned by his intercourse with this apostle, this shepherds of souls, in whom he detected one of the good simple leaders that he desired for the future community. However, his apostolate was influenced even more decisively by meeting Viscount Philibert de la Choue at the gatherings of certain working-men's Catholic association.¹⁰³²

Vizetelly propose une traduction équivalente pour chacun des mots employés par Zola. Nous remarquons même une attention particulière à rendre le texte le plus rigoureusement possible. Le mot « Monseigneur » est écrit en toute lettres, probablement pour aider le lecteur à comprendre de quoi il s'agit. En outre, plutôt que de parler d' « entourage » du Pape, le traducteur préfère écrire « curia », un mot latin, en italique. Ce procédé est assez fréquent dans les traductions. En général, comme chez Tucker et Sherwood, il indique qu'un mot a été laissé tel quel de l'original à la traduction, ce qui n'est pas le cas ici. Vizetelly a semble-t-il voulu rajouter de la technicité au texte : le rôle de co-auteur qu'il se propose d'endosser en préface prend son sens. Nous pourrions bien sûr objecter qu'une simple traduction du mot aurait été plus fidèle au texte.

Que ce soit Tucker ou Vizetelly, les deux traducteurs ont pleinement conscience de l'attention et la rigueur qu'ils doivent porter au lexique zolien. Les deux mettent en valeur le vocabulaire technique à leur manière. Dans *L'Argent*, Tucker a choisi d'adjoindre un appareil de notes destinées à faciliter la lecture. Ce type de dispositif a été remis en question au cours du XX^e siècle comme un aveu de faiblesse de la part du traducteur. Cependant le procédé présente un intérêt : il permet de simplifier la tâche du lecteur comme l'ont fait Mary Neal Sherwood et George D. Cox, mais contrairement à eux, le procédé est clair et honnête sur le contenu du texte original. Tucker signale bien dans chacune de ses notes qu'il s'agit d'ajout de sa part. Vizetelly a aussi soigné ses traductions du lexique technique en ajoutant des précisions, quitte à donner une image altérée du texte zolien. Sur ce point précis, le traducteur anglais a l'ambition d'être co-auteur alors que l'érudit politique met son savoir au service du roman original.

¹⁰³² ZOLA Émile, *Rome*, traduit par Ernest Alfred Vizetelly, op. cit., p. 13.

Durant la période de lente formation que Pierre traversa, deux hommes, en dehors de l'abbé Rose, exercèrent une grande influence sur lui. Une bonne œuvre l'avait mis en rapport avec Monseigneur Bergerot, évêque que le Pape avait récemment fait cardinal, en récompense de toute une vie de charité, et ce malgré l'opposition secrète de la *curia* papale qui soupçonnait le prélat français d'être un homme ouvert d'esprit, gouvernant son diocèse de manière paternelle. Pierre devint plus passionné au contact de cet apôtre, ce pasteur d'âmes, en qui il détectait l'un des chefs bons et simples qu'il désirait pour la future communauté. Cependant, son apostolat fut influencé de manière encore plus décisive par sa rencontre avec le vicomte Philibert de la Choue lors des rassemblements de certaines associations catholiques de travailleurs.

Ce mode opératoire est lié aux connaissances de Tucker et Vizetelly dans le domaine de la Bourse et du vocabulaire de l'Église, des savoirs qu'ils ont manifestement acquis sans avoir besoin de faire des recherches particulières. Ce n'est pas le cas lorsque sont évoqués les lieux de chaque roman. Il n'est pas prouvé que les traducteurs connaissent *a priori* les villes de Paris pour Tucker et de Rome pour Vizetelly.

2 Le lexique topographique : Paris et Rome

Une grande partie des *Rougon-Macquart* se déroule à Paris, *L'Argent* compris. Benjamin R. Tucker a eu l'occasion de visiter cette ville à l'occasion de ses séjours en France. Il n'est cependant pas certain qu'il ait pu s'y rendre avant de traduire *L'Argent*. Pour exemple de ces séjours, une lettre écrite par Tucker et localisée à « Villa Perolita, rue Ernest André, Le Vésinet (540), France »¹⁰³³. L'ensemble du dix-huitième tome des *Rougon-Macquart* se déroule à Paris. Zola s'intéresse particulièrement au quartier de la Bourse, lieu décrit dans le début du roman. Saccard, qui se remet tout juste de ses déboires de *La Curée*, se lance dans la spéculation : le lecteur a alors la première description de la Bourse et de ses environs :

C'était l'heure active où la vie de Paris semble **affluer** sur cette place centrale, entre la rue Montmartre et la rue Richelieu, les deux artères engorgées qui charrient la **foule**. Des quatre carrefours, ouverts aux quatre angles de la place, des **flots** ininterrompus de voitures **coulaient**, sillonnant le pavé, au milieu des **remous d'une cohue de piétons**. Sans arrêt, les deux files des **fiacres** de la station, le long des grilles, **se rompaient et se reformaient** ; tandis que, sur la rue Vivienne, **les victorias** des remisiers **s'allongeaient** en un rang pressé, que dominaient les cochers, guides en main, prêts à fouetter au premier ordre. **Envahis**, les marches et le péristyle étaient **noirs** d'un fourmillement de **redingotes** ; et, de la coulisse, installée déjà sous l'horloge et fonctionnant, **montait** la clameur de l'offre et de la demande, ce bruit de **marée** de l'agio, victorieux du **grondement** de la ville.¹⁰³⁴

Le passage est à la fois représentatif des détails donnés par Zola sur un lieu et de l'imprégnation de celui-ci par l'activité qui s'y déroule. C'est d'abord, dans les trois premières phrases, le flot de gens qui affluent dans le quartier. Puis, peu à peu, les fiacres se rangent en deux files qui « se rompaient et se reformaient », ce qui illustre la loi de « l'offre et la demande » qui, comme les files, s'arrête et reprend dans un mouvement continu. L'usage de la métonymie est central dans le paragraphe : Zola désigne les personnages par leur moyen de locomotion : « fiacres », « victorias » ou bien par leur vêtement « redingotes ». Cette marée est en train d'envahir littéralement l'humain, au point qu'il n'est visible que par son habit ainsi que par la « clameur » de l'offre et de la demande qu'il produit. Il existe aussi un gradation dans ce passage : si les êtres

¹⁰³³ Lettre de Benjamin R. Tucker à Schumm, datée du 12 avril 1909 Benjamin Tucker Papers (Manuscripts and archives division, The New York Public Library).

¹⁰³⁴ *LAR*, t. V, pp. 22-3.

humains sont au départ définis par leurs fonctions, comme « piétons », ils ne se déshumanisent vraiment que petit à petit. La traduction de ce passage n'est donc pas aisée, car elle doit reprendre l'idée d'une invasion par une foule sans nom. Elle est représentée dans une image centrale du passage, celles des « artères engorgées », qui s'apparente à la mort lente de l'humain dans la spéculation. Les occurrences qui font état de cette idée ont été mises en gras dans le texte, en y incluant toutes les métaphores maritimes, qui viennent « noyer » l'humain. Voici la traduction de Benjamin R. Tucker :

It was the active hour when the life of Paris seems to **flow** into that central square, between Rue Montmartre and the Rue Richelieu, the **two choking arteries** that carry the **crowd**. From the four crossways opening into the four corners of the square, uninterrupted **floods** of carriage **poured in**, lining the pavements, amid the **eddies** of a tumultuous **crowds of people on foot**. The two rows of **cabs** at the stand, along the railings, were continually **breaking and reforming** ; while, on the Rue Vivienne, **the victorias** of the *remisiers* **stretched away** in a compact line, above which the drivers towered, with reins in hand, ready to whip up at the first signal. **The invaded steps** and peristyle were **black** in a swarm of **frock coats** ; and from the *coulisse*, already installed under the clock and at work, **arose** the clamor of offers and demands, that sound of the **tide** of speculation, victorious over the **rumble** of the city.¹⁰³⁵

La volonté de Tucker de se calquer sur le texte original est remarquable : la grande majorité des phrases ne change pas de structure, les modifications sont infimes. Chaque toponyme est reproduit à l'identique. Il paraît de plus en plus évident que ce traducteur se focalise sur le texte-source et non le texte-cible. Nous pouvons noter la présence du mot « remisiers » en italique, mot déjà défini : cela confirme la pratique déjà évoquée. Ce mode opératoire peut s'apparenter à celui que Tucker utilise si souvent pour travailler sur les essais de Proudhon ou d'autres anarchistes français. Il a pour but de faire comprendre à son lecteur le sens premier du texte : son expérience dans la fiction est peu significative, que ce soit en terme de traduction ou de création. Tous les mots en relation avec la métaphore maritime et la déshumanisation sont conservés, le texte cherche à proposer des équivalences pour chacun d'entre eux. Celle que nous avons identifiée comme l'une des plus représentatives, à savoir « les deux artères engorgées », est traduite par « the two choking arteries ». Le verbe engorger une idée d'obstruction des voies respiratoires et par là-même une

¹⁰³⁵ ZOLA Émile, *Money*, translated from the French by Benj. R. Tucker, Benj. R. Tucker Publisher, Boston, 1891. pp. 16-7.

C'était l'heure active où la vie de Paris semble couler dans cette place centrale, entre la rue Montmartre et la rue Richelieu, les deux artères étouffantes qui transportent la foule. Des quatre carrefours débouchant sur les quatre coins de la place, des flots ininterrompus de voitures affluaient, bordant le pavé, au milieu des tourbillons d'une foule tumultueuse de piétons. Les deux rangées de fiacres de la station, le long des grilles, se cassaient et se reformaient continuellement; tandis que, rue Vivienne, les victorias des Remisiers s'éloignaient en une ligne compacte, au-dessus de laquelle les cochers se tenaient, les rênes à la main, prêts à fouetter au premier signal. Les marches et le péristyle envahis étaient noirs d'une nuée de redingotes ; et de la coulisse, déjà installée sous l'horloge et travaillant, montait la clameur des offres et des demandes, ce bruit de la marée de la spéculation, victorieuse du grondement de la ville.

connotation morbide. Le terme « choking » est générique : il signifie une obstruction en général, en incluant celle d'une artère. Contrairement à ce que propose Zola, les deux mots ne recouvrent pas la même idée de mort de l'humain. Le traducteur ne cherche pas ici à faire preuve d'imagination pour conserver l'aspect stylistique.

La langue anglaise est dépourvue d'équivalent direct pour le mot « piéton ». Tucker n'hésite pas à employer la périphrase « people by foot ». Wordreference propose cependant « pedestrian »¹⁰³⁶. Le mot « people », alors que l'être humain est en train de se déshumaniser, est mal choisi. En outre, le terme « cohue » est remplacé par « crowd », qui a déjà été utilisé. Bien que la répétition n'ait pas le même impact de lourdeur en anglais qu'en français, l'argument n'est pas recevable lorsqu'une gradation est à l'œuvre. Si ces traductions approximatives peuvent s'expliquer par le manque d'expérience de Tucker, ce n'est pas toujours le cas.

Le mot « agio » est remplacé par « speculation », alors qu'« agio » existe en anglais¹⁰³⁷. En anglais, « speculation » veut dire en premier « conjecture » ou « supposition »¹⁰³⁸, il se réfère au « pari » : ce n'est que dans un deuxième temps qu'il désigne l'activité boursière. Comme en français, le mot a un sens en dehors du contexte de la bourse. Les Américains connaissent donc le sens de « speculation » et peuvent inférer qu'il s'agit d'un « pari hasardeux ». Mais pourquoi donc ne pas utiliser le mot « agio » ? Il s'agit d'abord de considérer le contexte : les « agios » sont en train de submerger la « ville » et donc l'humain. Ils sont connotés très négativement dans le roman de Zola. En outre, compte-tenu de la démarche de Tucker consistant à expliciter les mots jugés compliqués de façon à les utiliser ensuite en français de façon systématique, cela peut paraître contradictoire. Mais cette marque soudaine de subjectivité dans une traduction où, de toute évidence, le traducteur cherche à se mettre en retrait par rapport au texte original, doit nous alerter d'une façon autre. Il semblerait plutôt qu'il s'agisse de la marque de son idéologie politique : le but serait de décrédibiliser les pratiques boursières dans un sens plus général en proposant un lexème plus connu et employé que le mot « agio ». Il s'agit d'associer à « speculation », mot dont le sens est plus accessible pour un Américain, à tout le versant malsain de la Bourse que Zola décrit. Le traducteur se montre plus général pour que le lecteur ressente l'ensemble de l'activité comme néfaste.

Ainsi, cette traduction ne fait pas état d'une interprétation fine du texte de la part du traducteur américain : elle a cependant le mérite d'être fidèle, bien que les risques créatifs soient infimes. Le traducteur conserve les toponymes, s'il ne connaît pas Paris, ses connaissances sont suffisantes pour la traduction. Nous pouvons cependant constater que son manque d'expérience dans

¹⁰³⁶ ANONYME, « piéton », *wordreference*, lien disponible sur : <https://www.wordreference.com/fren/piéton> (consulté le 18/03/2019)

¹⁰³⁷ ANONYME, « agio », *wordreference*, lien disponible sur : <https://www.wordreference.com/fren/agio> (consulté le 18/03/2019)

¹⁰³⁸ ANONYME, « speculation », *wordreference*, lien disponible sur : <https://www.wordreference.com/enfr/speculation> (consulté le 28/05/2019)

le domaine fictionnel dessert la qualité de son travail. Ce n'est pas le cas pour Vizetelly, dont la traduction est le métier.

La ville de Rome est l'objet d'étude premier. Les descriptions des rues et des places telles qu'elles sont fin XIX^e sont au cœur du roman. Zola connaît la ville pour y avoir séjourné en 1894. Il laisse à Pierre le soin de transmettre ses connaissances dans divers passages comme celui-ci :

Et, un autre soir, Pierre dit à Benedetta et à Dario son admiration pour les fontaines de **Rome**, la ville du monde où les eaux ruissellent le plus abondamment et le plus magnifiquement dans le marbre et dans le bronze : depuis la **Nacelle** de la place d'**Espagne**, le **Triton** de la place **Barberini**, les **Tortues** de l'étroite place qui a pris leur nom, jusqu'aux trois fontaines de la place **Navone**, où triomphe, au centre, la vaste composition du **Bernin**, et surtout jusqu'à la colossale fontaine de **Trevi**, d'un goût si fastueux, dominée par le roi **Neptune**, entre les hautes figures de la **Santé** et de la **Fécondité**. Et, un autre soir, il rentra heureux, en leur racontant qu'il venait enfin de s'expliquer le singulier effet que lui faisaient les rues de l'ancienne **Rome**, autour du **Capitole** et sur la rive gauche du **Tibre**, là où des masures se collaient aux **bancs** des grands palais princiers : c'était qu'elles n'avaient pas de trottoirs et que les piétons marchaient au milieu à l'aise, parmi les voitures, sans avoir jamais l'idée de filer aux deux bords, contre les façades.¹⁰³⁹

L'extrait se découpe en deux phrases : d'abord Zola décrit des lieux de la ville, puis les habitudes des Romains qui occupent l'espace. Les noms propres jalonnent le chemin de Pierre : ils ont été mis en gras pour faciliter la lecture. Le chemin du personnage ainsi que l'étroitesse des rues sont appuyés par des adverbes spatiaux, soulignés dans le texte. Le narrateur donne l'idée du ruissellement des Romains dans les artères de leur ville. Il s'agit d'un voyage entre divers points qui concordent vers un même centre de gravité. L'isotopie sémantique du centre est présente : « centre », « dominée », « entre », « autour » et « milieu ». Les monuments sont ainsi rapprochés. Zola a choisi les figures autour desquelles les habitants gravitent. La traduction doit donc s'attacher à respecter ces indications spatiales. Voici la proposition de Vizetelly :

Then, on another evening Pierre told Benedetta and Dario of his admiration for the **Roman** fountains, for in no other city of the world does water flow so abundantly and magnificently in fountains of bronze and marble, from the boat-shaped **Fontana della Barcaccia** on the **Piazza di Spagna**, the **Triton** on the **Piazza Barberini**, and the **Tortoises** which give their name to the **Piazza della Tartarughe**, to the three fountains of the **Piazza Navona** where **Bernini's** vast central composition of rock and river-gods rises so triumphantly, and to the colossal and pompous fountain of **Trevi**, where King **Neptune** stands on high attended by lofty figures of **Health** and **Fruitfulness**. And on yet another evening Pierre came home quite pleased, relating that he had at last discovered why it was that the old streets around the **Capitol** and around the **Tiber** seemed to him so strange : it was because they had no footways, and pedestrians, instead of skirting the walls, invariably took the middle of the road, leisurely wending their way among the vehicles.¹⁰⁴⁰

¹⁰³⁹ ZOLA Émile, *Rome*, Gallimard, Paris, 1999, p. 479.

¹⁰⁴⁰ ZOLA Émile, *Rome*, traduit par Ernest Alfred Vizetelly, op. cit., pp. 303-4.

En procédant aux mêmes mises en valeur que dans le texte original, nous remarquons que les noms propres sont conservés et les indications spatiales présentes, bien qu'ils aient été quelque peu modifiés pour les besoins de la traduction. Dans la première phrase, Vizetelly ne reprend pas l'image de Zola de « couler dans le bronze et dans le marbre », mais rappelle qu'il s'agit de fontaines, ce qui l'empêche également de reproduire la répétition du mot « dans ». À la phrase suivante pourtant, il répète le mot « around » alors que le mot « autour » n'avait qu'une seule occurrence. Ceci permet de compenser l'effet manqué et de rendre plus facilement le style zolien. Aussi, il ne peut traduire littéralement « dominée par le roi Neptune », mais conserve l'idée de puissance grâce à l'adjectif « high ». La traduction de « entre » par « attended by » qui peut signifier littéralement « assisté par » peut sembler surprenante, car elle n'entretient pas une idée spatiale. Elle donne néanmoins une image de domination par Neptune.

Outre les composantes spatiales sur lesquelles Vizetelly a porté une attention particulière, cette traduction démontre que le traducteur connaît Rome. Qu'il y soit allé ou pas, il a dû faire des recherches. L'ensemble des noms de lieu est donné en latin, et il sait que les tortues de la place sont terrestres, puisqu'il les appelle « Tortoises » et non « turtles ».

Ces deux traductions montrent un souci de rigueur, que ce soit dans l'absolu ou en comparaison avec le travail de la maison T. B. Peterson and Brothers. Tucker comme Vizetelly conserve l'ensemble des noms des lieux ainsi que l'agencement de l'espace. La variation importante entre les deux traducteurs se situe au niveau du traitement de l'image et de la métaphore. Celles-ci sont également présentes dans les passages où le médical est en jeu : chez Zola, il s'agit tout autant d'une expérience scientifique que de l'ajout d'une composante tragique à son travail littéraire.

3 Le lexique médical : des problématiques de vocabulaire à la métaphore

L'Argent arrive vers la fin des *Rougon-Macquart* : l'hérédité n'y a plus une place aussi importante. Le lecteur peut cependant retrouver cette caractéristique sous la forme du rapport à la

Puis, un autre soir, Pierre fit part à Benedetta et Dario de son admiration pour les fontaines romaines, car dans aucune autre ville du monde l'eau ne coule si abondamment et magnifiquement dans des fontaines de bronze et de marbre, depuis la Fontana della Barcaccia en forme de bateau sur la Piazza di Spagna, le Triton de la Piazza Barberini, les Tortues qui donnent leur nom à la Piazza della Tartarughe, aux trois fontaines de la Piazza Navona où la vaste composition centrale de roche et de dieux fluviaux du Bernin s'élève triomphalement, et jusqu'à la fontaine colossale et pompeuse de Trevi, où se tient le roi Neptune en haut, fréquenté par de hautes figures de santé et de fécondité. Et un autre soir encore, Pierre rentra chez lui assez content, racontant qu'il avait enfin découvert pourquoi les vieilles rues autour du Capitole et des piétons, plutôt que de contourner les murs, prenaient invariablement le milieu de la route, se faufilant tranquillement parmi les véhicules.

maladie. Dans *L'Argent*, Victor a les mêmes vices que son père, c'est ainsi qu'il viole la jeune Alice, dans une scène effroyable :

Il lui avait fallu faire le tour par le couloir, et elle était restée béante, terrifiée, par le spectacle qui s'offrait à elle : la jeune fille à demi étranglée, une serviette nouée sur son visage pour étouffer ses cris, ses jupes en désordre relevées, étalant sa nudité pauvre de vierge chlorotique, violentée, souillée avec une brutalité immonde. Par terre, gisait un porte-monnaie vide. Victor avait disparu. Et la scène se reconstruisait : Alice, appelée peut-être, entrant pour donner un bol de lait à ce garçon de quinze ans, velu comme un homme, puis la brusque faim du monstre pour cette chair frêle, ce cou trop long, le saut du mâle en chemise, la fille étouffée, jetée sur le lit ainsi qu'une loque, violée, volée, et les vêtements passés à la hâte, et la fuite.¹⁰⁴¹

Le passage se découpe en deux parties : d'abord la vision de la scène de crime, puis une analepse pour faire comprendre la chronologie de la scène. À travers une focalisation interne centrée sur la princesse, le lecteur découvre le procédé qui a mené au viol et au vol. Les appétits de Saccard sont devenus chez Victor un retour à l'état bestial. Il est « velu comme un homme » et a la « faim du monstre ». Zola décrit la pulsion que le lecteur peut retrouver chez Saccard : la différence ici est qu'elle n'est pas contrôlée. Le lecteur saisit en creux l'étendue de cette violence grâce au personnage d'Alice, dont la générosité est liée à son état de « pauvre vierge chlorotique ». C'est un passage touchant à ce qui est généralement censuré chez Zola dans les traductions : le corps et ses meurtrissures. C'est même pire ici, puisqu'il s'agit du viol d'une jeune fille généreuse qui comptait se faire nonne. Tucker a manifestement à cœur de traduire fidèlement :

She had been obliged to go around through the corridor, and she had stood in terrified astonishment before the spectacle that presented itself to her : the young girl half strangled, a napkin tied over her face to stifle her cries, her skirts disarranged and lifted up, exhibiting her poor nudity of a sickly virgin, violated, soiled with unclean brutality. On the floor lay an empty pocket-book. Victor had disappeared. And the scene was easily reconstructed : Alice, called perhaps, entering to give a bowl of milk to this boy of fifteen, hairy like a man ; then the sudden hunger of the monster for this frail flesh, this too long neck, the leap of the male in his shirt, the girl choked, thrown upon the bed like a rag, violated, robbed, and the garments hurriedly put on, and the flight.¹⁰⁴²

La traduction se suit facilement mot à mot : la description d'Alice est conservée, de ses jupes

¹⁰⁴¹ *LAR*, t. V, p. 364.

¹⁰⁴² ZOLA Émile, *Money*, translated from the French by Benj. R. Tucker, op. cit. p. 397.

Elle avait été obligée de faire le tour par le couloir, et elle s'était tenue dans un étonnement effrayé devant le spectacle qui se présentait à elle : la jeune fille à demi étranglée, une serviette nouée sur son visage pour étouffer ses cris, ses jupes en désordre relevées, exhibant sa pauvre nudité de vierge malade, violée, souillée d'une brutalité immonde. Sur le sol gisait un porte-monnaie vide. Victor avait disparu. Et la scène était facilement reconstituée: Alice, appelée peut-être, entrant pour donner un bol de lait à ce garçon de quinze ans, velu comme un homme ; puis la soudaine faim du monstre pour cette chair frêle, ce cou trop long, le saut du mâle dans sa chemise, la fille étranglée, jetée sur le lit comme un chiffon, violée, volée, et les vêtements enfilés à la hâte, et la fuite.

« lifted up » à sa « poor nudity of a sickly virgin ». Les pulsions de Victor sont transcrites sans complaisance également, il est bien précisé qu'il est « hairy like a man », qu'il a eu une « sudden hunger of the monster for this frail flesh », et enfin que la jeune fille a été « violated » et « robbed ».

Dans *Rome*, Vizetelly n'a pas non plus affaire à une grande quantité de vocabulaire médical. Dario est cependant un personnage intéressant chez qui le thème de l'hérédité est traité. C'est en effet le dernier homme de son lignage, ce que Zola appelle une « fin de race ». Benedetta le décrit ainsi : « Il a l'air délicat, un peu maladif même ; au fond, c'est un passionné, un homme qui a besoin de plaisir. Oui ! c'est le vieux sang qui bouillonne, [...] »¹⁰⁴³. Le narrateur met ici le « besoin de plaisir » de Dario ainsi que son penchant « passionné » sur le compte de l'hérédité des Boccanera, que Benedetta partage. La pulsion interne quasi incontrôlable est un topos de Zola qui date de ses romans de jeunesse : *Thérèse Raquin* décrit la façon dont la « bête » s'empare de l'héroïne. Le mot « sang » est donc révélateur : nous avons d'ailleurs remarqué que c'était l'une des évolutions dans le mode traductif de Mary Neal Sherwood, qui transcrit bien ce mot par « blood » dans *Nana*. Vizetelly propose cette version : « He looks delicate, perhaps rather sickly, but in truth he is a man of passion. Yes, the old blood of my people bubbles up in him »¹⁰⁴⁴. Le « vieux sang » est bien traduit par « old blood » ; pourtant, nous notons une explicitation et un guidage du lecteur qui n'existaient pas dans la version originale. Dans la suite du passage, Benedetta explique qu'elle est issue de la même famille et qu'elle subit donc les mêmes atavismes, ce qui est traduit littéralement chez Vizetelly. Il décide néanmoins d'ajouter « my people » d'une part et « in him » d'autre part. Ce faisant, il simplifie la tâche du lecteur, mais évite aussi la formulation de Zola, beaucoup plus rapide et efficace. En outre, la version française donne un effet plus universel au texte : c'est bien du « vieux sang » des Boccanera qu'il s'agit, mais il est aussi possible d'imaginer que c'est le « vieux sang » des vieilles familles nobles à Rome, ce qui donne un aspect plus mythique et universel au texte. En terme de vocabulaire médical, rien ne peut être reproché à la traduction de Vizetelly. Son explicitation peut sembler dérangement, mais s'explique probablement par la volonté de faire connaître le travail de Zola au plus grand nombre.

Benedetta exige le mariage pour faire l'amour avec Dario : ils y sont finalement autorisés après de nombreux obstacles. Mais le jeune homme est alors empoisonné. Le médecin Giordano, comme le cardinal avant lui, reconnaît alors le mal à travers divers symptômes :

C'était lui qui, précisément, avait assisté monsieur Gallo dans la **crise** dont celui-ci était mort, une crise de **fièvre infectieuse**, ainsi qu'il l'avait **diagnostiqué** pour le **bulletin de décès**. Sans doute lui aussi reconnaissait les mêmes terribles **symptômes, la face d'un gris de plomb, l'hébètement d'affreuse ivresse** ; et, en vieux médecin romain, habitué aux morts subites, il

¹⁰⁴³ ZOLA Émile, *Rome*, op. cit., p. 329.

¹⁰⁴⁴ ZOLA Émile, *Rome*, traduit par Ernest Alfred Vizetelly, op. cit., p. 205.

Il a l'air délicat, peut-être assez maladif, mais en vérité c'est un homme passionné. Oui, le vieux sang de mon peuple bouillonne en lui.

sentait passer le mauvais air qui tue, sans que la science ait encore bien compris, **exhalaison putride** du Tibre ou séculaire poison de la légende.¹⁰⁴⁵

Le diagnostic est posé dans un mélange entre le vocabulaire médical et les aspects mythiques des puissants de la ville : ceux-ci sont accoutumés à l'usage du poison et savent le reconnaître. Chacun des deux personnages principaux du passage sait ce qui est à l'œuvre pour l'avoir déjà vécu : toute une tradition de Rome est alors décrite, dans un développement qui grandit cette scène tragique. La difficulté pour le traducteur est grande : il doit donc mettre en réseau le vocabulaire médical, en gras dans le texte, ainsi que les références aux coutumes de la ville, soulignées dans le passage. Ces deux aspects de l'empoisonnement de Dario sont intrinsèquement liés à des mots plutôt vagues et donc polysémiques. L'« air » est mis en cause : c'est la ville et son esprit qui contaminent Dario plus que le poison lui-même. Zola reste dans une ambiguïté qui ne peut que poser problème à un traducteur. Voici la proposition de Vizetelly :

It was he who had attended Monsignor Gallo when the latter had been carried off so mysteriously ; it was he who for imperative reasons had then delivered a **certificate stating the cause of death to be infectious fever** ; and doubtless he now found the same terrible **symptomes** as in that case, a **leaden hue overspreading the sufferer's features**, a **stupor** as of **excessive intoxication** ; and, old Roman practitioner that he was, accustomed to sudden deaths, he realised that the malaria which kills was passing, that *malaria* which science does not yet full understand, which may come from the **putrescent exhalations** of the Tiber unless it be but a name for the ancient poison of the legends.¹⁰⁴⁶

La structure des phrases et l'ambivalence ont représenté un frein à la traduction. Vizetelly écrit un texte plus long que l'original pour pouvoir compenser les transferts linguistiques. Malgré les nombreuses phrases un peu alourdies par le procédé, le traducteur parvient à proposer des équivalences pour l'ensemble des mots. Les substantifs sont choisis avec précision. Le syntagme « la face d'un gris de plomb » n'est pas aisé à transcrire, Vizetelly choisit d'écrire « a leaden hue overspreading the sufferer's features », ce qui signifie littéralement : « une teinte plombée recouvrant les traits du malade ». L'expression perd en efficacité, devenue bien longue, mais le sens est conservé. Le reste du vocabulaire médical demeure.

Mais la fin du passage reste problématique, en particulier à cause du syntagme « le mauvais

¹⁰⁴⁵ ZOLA Émile, *Rome*, op. cit., pp. 688-9.

¹⁰⁴⁶ ZOLA Émile, *Rome*, traduit par Ernest Alfred Vizetelly, op. cit., p. 451.

C'était lui qui avait assisté Monsignor Gallo quand ce dernier avait été enlevé à la vie si mystérieusement ; c'était lui qui, pour des raisons impératives, avait alors délivré un certificat indiquant que la cause du décès était la fièvre infectieuse ; et sans doute, il pouvait maintenant retrouver les mêmes symptômes terribles que dans ce cas, une teinte de plomb envahissant les traits du malade, une stupeur comme une intoxication excessive ; et, vieux pratiquant romain qu'il était, habitué aux morts subites, il se rendit compte que la malaria mortelle passait, cette malaria que la science ne comprend pas encore pleinement, si elle provient des exhalaisons putrescentes du Tibre ou qu'elle ne soit qu'un nom pour l'ancien poison des légendes.

air », que Vizetelly choisit de traduire par « *malaria* » qu'il met lui-même en italique. Il aurait pu traduire littéralement « the bad air » mais a manifestement souhaité faire preuve de plus de créativité. La malaria, d'un point de vue strictement sémantique, désigne la maladie du paludisme, c'est un mot connu en Amérique. Elle existe en Italie et représente même une des infections endémiques du bassin méditerranéen. L'italique ajoutée par le traducteur a probablement pour but de rattacher le mot à son étymologie : Malaria comme « mal » « aria », « mauvais air ». La langue anglaise connaît ce préfixe dans un langage soutenu, il existe les mots « malformed » ou « malgovernance ». « Air » est un mot transparent. Le contexte des empoisonnements peut être ainsi associé avec l'image d'une maladie terrible. L'idée reste cependant très maladroite. Le lecteur américain connaît le mot « malaria » et n'a pas de raison spécifique, en dehors de l'italique, de comprendre qu'il ne s'agit pas du paludisme mais des empoisonnements. Ni l'auteur ni le traducteur n'utilisent des mots de comparaison tels que « comme » ou « ainsi que », c'est bien la « malaria » ou le « mauvais air » qui tue. Pour se faire comprendre, Vizetelly ajoute un bout de phrase : « unless it be but a name for » avant « the ancient poison of the legends ». La fin de la phrase signifie alors : « à moins que ce [la malaria] ne soit un nom pour l'ancien poison des légendes ». L'idée serait donc d'accuser la « malaria » lorsque chacun se rend compte qu'une personne est morte d'empoisonnement. Cela semble plutôt difficile à comprendre pour le lecteur américain, d'autant plus que Zola ne parle pas du tout de paludisme dans le texte original. Le transfert du syntagme « mauvais air » est donc particulièrement discutable.

Une évolution est ainsi notable au niveau du transfert de l'aspect scientifique chez Zola. La censure s'active beaucoup moins vite, au point que Tucker rend compte du viol de la petite Alice. Cependant, en terme de lexique médical, l'exemple de *L'Argent* montre que l'anarchiste était bien plus préoccupé par des considérations politiques au sujet de la narration que par des traductions exactes du vocabulaire. Il ne cherche pas non plus à rendre compte des diverses métaphores et images, mais reste dans un mode opératoire fidèle, quoiqu'un peu imprécis parfois. Vizetelly va un peu plus loin en s'engageant dans un transfert plus méticuleux, mais en ajoutant parfois un aspect plus créatif qui peut le mener à des traductions discutables.

Dans l'ensemble, ces traductions témoignent d'une évolution importante dans l'histoire de la réception de Zola aux États-Unis. Elles corrigent à de nombreux égards les publications lacunaires de T. B. Peterson and Brothers. Les milieux sont connus des traducteurs. Tucker est un anarchiste qui s'intéresse au monde politique depuis des années : son expérience lui permet d'annoter et d'instruire son lecteur au fur et à mesure du roman. Vizetelly, s'il ne connaissait pas déjà les us et coutumes religieuses catholiques, s'y est au moins intéressé pour pouvoir traduire comme il l'a fait. L'espace de Paris et de Rome sont aussi bien connus : les descriptions topographiques ne sont pas,

comme chez T. B. Peterson and Brothers, simplement censurées. Le lexique médical fait également l'objet de l'attention des traducteurs, en particulier chez Vizetelly. Les réserves que nous pouvons émettre sur ces traductions sont de deux ordres. Nous remarquons que Tucker s'intéresse plus aux fondements sociaux et politiques du roman, ce qui le rend parfois un peu maladroit pour restituer les 'images. Par ailleurs, son attention quant au transfert du lexique médical peut être qualifiée de superficielle. Du côté de Vizetelly, la rigueur est de mise : le traducteur cherche à expliciter le plus possible, et propose parfois de petites créations, comme il l'expliquait dans sa préface. Étant donné qu'il s'agit d'une première traduction, ces légers défauts sont logiques : le traducteur expérimente le matériau et fait donc des propositions.

Si ces traductions témoignent d'un renouveau important dans l'usage du lexique technique, il reste à présent à identifier les aspects plus fictionnels du travail de Zola et leur transfert dans la narration, en s'appuyant particulièrement sur les aspects tragiques et épiques dont nous savons qu'ils ont attiré la bienveillance des critiques américains. En outre, la censure demeure une actrice omniprésente dans ces traductions.

III Le transfert narratif

Les deux romans traitent de deux mondes différents, et leurs structures narratives divergent sur plusieurs plans. Dans *L'Argent* nous suivons le destin de Saccard, auquel s'ajoute celui de Madame Caroline. L'argot est peu présent, tout comme le comique. Il existe cependant une occurrence à la fois comique et obscène lors de la scène où Delcambre surprend Saccard et la baronne. Zola change les choses dans les *Trois Villes* en choisissant un personnage narrateur : Pierre Froment. L'argot est pratiquement absent de l'ouvrage, car l'auteur met souvent en scène des personnages appartenant à la noblesse. L'humour n'est plus employé de la même façon que dans les *Rougon-Macquart*. Dans *Rome*, il s'agit surtout de scènes un peu grotesques, comme celle où la poule vole les figues de l'abbé.

L'objectif de l'analyse est d'abord de comprendre si le canevas de l'histoire est respecté, en commençant par s'interroger sur le découpage en parties ou en chapitres, avant de s'intéresser à la construction des personnages. Enfin, une étude de cas permettra d'analyser les modes opératoires et d'identifier les altérations de sens plus ou moins volontaires, en particulier en ce qui concerne l'argot et l'humour.

1 Simplification globale de l'intrigue : le découpage en chapitres

L'étude du lexique spécialisé a pu démontrer que Tucker et Vizetelly avaient à cœur de rendre leurs traductions explicites pour le lectorat anglophone. Leur mode opératoire est néanmoins plus subtil que celui de Mary Neal Sherwood ou de George D. Cox. Ceux-ci avaient pour obligation de créer du lien dans le texte pour cacher la censure. Les coupes utilisées dans *Rome* et *L'Argent* ne génèrent pas de ruptures si profondes avec l'original au point d'en modifier complètement le sens. Ainsi, il paraît pertinent de se poser la question des titres des chapitres, qui ont permis aux premiers traducteurs de Zola de simplifier l'intrigue tout en accentuant les aspects les plus vendeurs. *L'Argent* est divisé en douze chapitres, sans recours à un regroupement en partie : Tucker utilise la même présentation avec le même découpage. Il ne cherche pas non plus à expliciter en donnant des noms aux chapitres. C'est la première fois que le public américain a affaire à la présentation originale. Tucker, s'il n'est parfois que peu créatif dans ses modes opératoires, a eu cet intérêt de vouloir donner à son public un texte aussi fidèle que possible à l'original. Il faut cependant émettre quelques réserves : l'anarchiste était surtout intéressé par la diffusion d'idées politiques, ne s'intéressait que peu à la fiction, et a peut-être rejeté la pratique de nommer les chapitres par simple indifférence.

Vizetelly n'est pas dans la même situation : son père a subi un procès pour indécence et a été condamné à la prison. La traduction est son métier principal. Nous avons constaté que donner des noms aux chapitres était récurrent à cette époque : le traducteur anglais le fait mais reprend le découpage initial en seize chapitres. Il utilise un mode opératoire similaire à celui de Binsse en son temps. D'abord, il donne un titre à l'ensemble du chapitre, puis propose des sous-titres pour les diverses actions qui vont émailler le texte, dans des sections qui peuvent être parfois longues. Il a bien expliqué dans la préface qu'il comptait guider au lecteur, mais l'analyse démontre qu'il va plus loin. Le premier chapitre, pour le prendre en exemple, s'intitule « New Rome »¹⁰⁴⁷, du même nom donc que le livre de Pierre Froment. Il est pourvu de trois sous-titres destinés à accompagner la découverte de la nouvelle ville par le personnages : « Abbé Froment in the Eternal City – His first impressions – His book and the rejuvenation of Christianity »¹⁰⁴⁸. Ce premier chapitre, qui se doit d'accrocher le lecteur, s'appuie donc sur le personnage de Froment, dont le lecteur a fait la connaissance dans *Lourdes*. Nous retrouvons ici un procédé cher à Mary Neal Sherwood et George D. Cox : faire appel à un actant connu et a priori aimé du public pour engager la lecture. Le procédé

¹⁰⁴⁷ ZOLA Émile, *Rome*, traduit par Ernest Alfred Vizetelly, op. cit., p. VII.

Nouvelle Rome.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*

L'abbé Froment dans la ville éternelle – Ses premières impressions – Son livre et la nouvelle jeunesse du Christianisme.

est utilisé avec parcimonie : il ne concerne que le premier chapitre.

De grandes lignes se dégagent dans la façon dont Vizetelly nomme les chapitres et les sous-parties du texte. Dans l'ensemble, ce sont généralement des syntagmes nominaux. Un aspect contemplatif émane des titres, souvent directement tirés de l'italien. Le nom du chapitre est régulièrement évocateur d'une forme de mystère, comme c'est le cas pour « The Blood of Augustus »¹⁰⁴⁹, « Tito's Warning »¹⁰⁵⁰, « Poison ! »¹⁰⁵¹, « The Agony of Passion »¹⁰⁵² ou « Destiny ! »¹⁰⁵³ par exemple. Les sous-titres ne concernent que rarement l'intrigue en tant que telle. Il s'agit le plus souvent de patronymes : « Cardinals Boccanera and Sanguinetti », « Abbés Paparelli and Santonobo », « The buongioannis », « King Humbert and Queen Margaret », « Nani the Jesuit » « a Boticelli »¹⁰⁵⁴ ou de toponymes : « The Palaces of the Caesars », « The Capitol », « The forum », « The Vatican », « The Sixtine Chapel », « The Gardens », « The Via Guilia », « The Campo Verano », « The Tiber by Night », « The Vatican by Night », « Italian Rome »¹⁰⁵⁵.

Bien que Mary Neal Sherwood et George D. Cox aient aussi cherché à attirer l'attention du lecteur sur les aspects mystérieux de l'œuvre, l'objectif principal était de pallier la censure en brodant une nouvelle histoire cohérente. Chez Vizetelly, il s'agit surtout de donner une couleur locale, de rendre l'aspect mythique qui est appelé par le mot de « Rome ». Il se sert des titres pour recréer cet espace imaginaire, comme les très stéréotypés « Tiber by Night » et « The Vatican by Night » le démontrent. Comme annoncé dans la préface, Vizetelly se place en co-auteur, et se permet parfois de doubler la voix de Zola. Il ne s'agit pas ici seulement de simplification mais bien plus de mise en valeur du pouvoir d'évocation de Rome.

Ainsi, malgré les différences notées chez Vizetelly en terme de découpage en sections, nous pouvons noter une évolution certaine quant à la simplification de la matière zolienne. Dans le cas de Tucker, les chapitres ne sont pas du tout modifiés. S'il cherche parfois à expliciter certains termes pour les rendre plus intelligibles, le but final n'est pas de produire une intrigue plus facile à lire. Ses

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*

Le sang d'Augustus.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*

Les mises en garde de Tito.

¹⁰⁵¹ *Ibid.*, p. VIII.

Poison !

¹⁰⁵² *Ibid.*

L'agonie de la passion.

¹⁰⁵³ *Ibid.*

Destinée !

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, pp. VII-VIII.

« Cardinaux Boccanera et Sanguinetti », « Abbés Paparelli et Santonobo », « Les buongioannis », « Le roi Humbert et la reine Margaret », « Nani le Jésuite » « un Boticelli »

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*

« Les palais des Césars », « Le Capitole », « Le forum », « Le Vatican », « La chapelle Sixtine », « Les jardins », « La Via Guilia », « Le Campo Verano », « Le Tibre la nuit », « Le Vatican la nuit », « Rome Italienne »

visées ne sont pas exclusivement financières : il a d'autres sources de revenus que la traduction, étant éditeur de deux journaux et de travaux non fictionnels relatifs à l'anarchie ainsi que propriétaire d'une librairie à New-York. Il ne cherche donc pas à vendre à tout prix. Au contraire, Vizetelly est un traducteur de profession, ce qui le pousse à réinventer les topoï du genre : les titres de chapitres sont alors détournés de la fonction de simplification qu'ils occupaient jusque-là pour devenir évocateurs d'un imaginaire.

Toutefois, rendre un passage plus lisible n'est pas seulement l'affaire du découpage en sections : nous avons pu constater que Tucker et Vizetelly cherchent à expliciter Zola, quitte à ne pas respecter la rythmique de ses passages. Avec eux, l'adaptation culturelle devient plus subtile, plus en recherche d'une forme d'expérimentation. Il existe cependant toujours un parasitage dû à la censure, bien qu'il soit moindre. Le transfert de la construction des personnages est un exercice suffisamment délicat pour que les modes opératoires de traduction soient aisément identifiés.

2 Construction des personnages : des altérations plus subtiles

Dans *L'Assommoir*, *Nana*, ou encore *La Terre*, les personnages ont mis le traducteur en difficulté, ceci touchant à l'ensemble de l'écriture zolienne y compris dans ses traits jugés scandaleux. Tucker cherche à rendre du mieux qu'il peut le texte original, cependant, il est surtout intéressé par le côté politique et dénonciateur du roman. C'est pourquoi nous nous intéresserons au personnage de Madame Caroline : c'est un actant central du récit. Son côté empathique et sa générosité au milieu du monde du capitalisme ont pu poser problème à Tucker.

Dans ses dossiers préparatoires, Zola la décrit ainsi : « Psychologiquement, je veux en faire une intelligente et une tolérante »¹⁰⁵⁶. Zola lui prête des idées socialistes, mais elle est pourtant fascinée par le travail de Saccard, dont elle tombe amoureuse. C'est une construction complexe qui pourrait poser problème à Tucker de par les idées politiques qu'elle symbolise. Son tempérament passionné ne l'empêche pas de constater les irrégularités dans les affaires de Saccard, bien qu'elle ne le dénonce pas. Lorsqu'un valet lui apprend qu'Aristide a une liaison avec la baronne Sandorff, elle est prise d'une crise de jalousie, et pense aux manœuvres malhonnêtes de l'Universelle. C'est un moment qui aurait pu mettre Tucker mal à l'aise, car elle conclut au renouvellement perpétuel de l'argent et à une vision plutôt optimiste du monde capitaliste :

Et Mme Caroline, à regarder brûler la petite lampe qui les éclairait, sentait **monter** vers elle un grand **calme**, un **attendrissement**, frappée de cette remarque que l'argent encore, rien qu'un **espoir** d'argent, suffisait au **bonheur** de ces pauvres créatures. Si Saccard les **enrichissait**, ne

¹⁰⁵⁶ ZOLA Émile, Œuvres, Manuscrits et dossiers préparatoires, *Les Rougon-Macquart, L'Argent*, Dossier préparatoire. Premier volume, p. 278. Numérisé par Gallica. Disponible sur :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90797681/f281.image.r=dossier%20pr%C3%A9paratoire%20l'argent> (lien consulté le 24/03/2019).

le **béniraient**-elles pas, ne resterait-il pas, pour elles deux, **charitable et bon** ? La **bonté** était donc partout, même chez les pires, qui sont toujours **bons** pour quelqu'un, qui ont toujours, au milieu de l'exécration d'une foule, d'humbles voix isolées **les remerciant et les adorant**. À cette réflexion, sa pensée, tandis que ses yeux s'aveuglaient sur les ténèbres du jardin, s'en était allée vers **l'Œuvre du Travail**.¹⁰⁵⁷

Malgré une vision raisonnable de ce qui devrait arriver à l'Universelle, Caroline est prise d'un immense optimisme face aux spéculations de son amant. C'est la pensée de la charité manifestée par Aristide envers les pauvres qui la guide ainsi. Elle en devient admirative de son travail et lui pardonne tout, estimant qu'il en va de la marche du progrès. Ce passage est représentatif de ce personnage passionné et intelligent : le narrateur valorise sa reconnaissance pour les bienfaits de l'argent. Les sentiments positifs ainsi que la marque d'un progrès sont mis en valeur en gras dans le paragraphe, de façon à pouvoir comparer. Le lecteur peut noter un polyptote à vocation hyperbolique dans la répétition de « bon » et « bonté ». Voici la traduction de Tucker :

And Madame Caroline, as she watched the burning of the little lamp that lighted them, felt **rise** toward her a great **calmness**, an **emotion**, struck by her observation that again money, the simple **hope** of money, sufficed for the **happiness** of these poor creatures. If Saccard **enriched** them, would they not **bless** him, would he not remain, to both of them, **charitable and good** ? **Goodness** then was everywhere, even in the worst, who are always **good** to some one, and who always have, amidst the curse of a crowd, humble isolated voices **thanking and adoring them**. At this reflection, her thought, while her eyes were blinded by the darkness of the garden, had turned toward the **Work of Labor**.¹⁰⁵⁸

Malgré le contenu politique du passage, Tucker a utilisé son mode opératoire habituel. Le polyptote est repris avec la même structure syntaxique. Le passage est de même longueur, et ne pose pas de problème particulier au niveau de l'agencement des phrases : le traducteur a pratiquement tout repris mot à mot. Ce mode opératoire n'est pas seulement celui qu'il a choisi pour ce paragraphe précisément mais pour l'ensemble de ceux qui concernent Caroline. Il n'hésite pas à rappeler son passé, et fait part au lecteur de tous les doutes qui l'agitent lorsqu'elle découvre la liaison entre son amant et Sandorff. Le moment où elle décide de rester la maîtresse de Saccard est repris avec fidélité également. La construction du personnage de Caroline est respectée sans que l'analyse ne puisse révéler des zones d'altération. Contrairement à Mary Neal Sherwood ou George

¹⁰⁵⁷ *LAR*, t. V, p. 225-6.

¹⁰⁵⁸ ZOLA Émile, *Money*, translated from the French by Benj. R. Tucker, op.cit., pp. 241-2.

Et Madame Caroline, en regardant brûler la petite lampe qui les éclairait, sentit monter vers elle un grand calme, une émotion, frappée par son constat que de nouveau l'argent, le simple espoir d'argent, suffisait au bonheur de ces pauvres créatures. Si Saccard les enrichissait, ne le béniraient-ils pas, ne resterait-il pas, pour eux deux, charitable et bon? La bonté était alors partout, même chez les pires, qui sont toujours bons pour quelqu'un, et qui ont toujours, au milieu de la malédiction de la foule, d'humbles voix isolées pour les remercier et les adorer. À cette réflexion, sa pensée, alors que ses yeux étaient aveuglés par l'obscurité du jardin, s'était tournée vers l'Œuvre du Travail.

D. Cox, Tucker ne cherche pas à la faire paraître moins raisonnable ou plus passionnée qu'elle n'est. En outre, il traduit le basculement de ses idées du socialisme vers une forme de capitalisme. Le texte original est respecté : Caroline est raisonnable, intelligente et tolérante à la manière dont Zola l'entend.

L'étude se poursuit avec le travail de Vizetelly, dont les enjeux sont bien différents de ceux de Tucker. Rome est un long roman dans lequel cohabitent plusieurs personnages principaux. Pierre Froment est surtout un observateur qui donne son point de vue sur les drames qui se nouent. Le plus grand de ces drames est bien sûr la mort de Dario et Benedetta. Celle-ci se trouve dans l'obligation d'épouser Orlando, fils de l'homme du même nom, qui fit la guerre en Amérique aux côtés de Garibaldi. Le père est bien plus sage que son enfant, et souhaite permettre à Benedetta d'être libre. Ce personnage au grand cœur et le couple avec lequel il interagit ont attiré l'attention des critiques américaines de *The Literary World*, qui ont lu la traduction de Vizetelly : « The character-drawing in Rome is very remarkable [...] Dario is an almost perfect figure of the last offshoot of a decadent race, and in Benedetta we have the passionate woman who swayed the minds of the Renaissance painters and poets. Orlando, the companion of Garibaldi, and one of the heroes of liberated Italy, is one of the noblest figures in modern romance, and we had not supposed that it lay within Zola's power to draw such an one »¹⁰⁵⁹. Si le critique a apprécié Dario et Benedetta, son commentaire dithyrambique concernant Orlando nous pousse à étudier ce personnage de plus près. C'est un amoureux de Rome, qui écrit à Pierre Froment dès la parution de son livre pour s'entretenir avec lui, alors que ce dernier demeure au palais des Boccanera. Le personnage principal est alors pris entre deux partis opposés, bien que le lecteur sache très rapidement qu'Orlando père ait les mains liées du fait des agissements de son fils. Son implication quant au mélodrame qui se joue dans *Rome* est donc essentielle ; c'est probablement la raison pour laquelle les Américains l'admirent. En outre, son passé, longuement décrit, est fait de nombreuses batailles dans lesquelles il a miraculeusement survécu. Dans l'histoire de *Rome*, il se retrouve invalide, mais conserve sa majesté : « Dans ce muflé **léonin**, on devinait les terribles **passions** qui avaient dû gronder ; mais toutes, les charnelles, les intellectuelles, avaient fait éruption en **patriotisme**, en **bravoure** folle et en désordonné amour de l'**Indépendance**. Et le vieil **héros foudroyé**, le buste toujours **droit et haut**, était cloué là, sur son fauteuil de paille, les jambes mortes, ensevelies, disparues dans une couverture noire. Seuls, les bras, les mains vivaient ; et seule, la face éclatait de **force et d'intelligence** ». ¹⁰⁶⁰

¹⁰⁵⁹ ANONYME, « Zola's Rome », *Literary World*, XXVII, n° 17, 22 août 1896, p. 261. [c. r. de la tr. Anglaise]

La description du personnage à Rome est très remarquable [...] Dario est une figure presque parfaite de la dernière ramification d'une race décadente, et Benedetta est la femme passionnée qui a influencé l'esprit des peintres et des poètes de la Renaissance. Orlando, le compagnon de Garibaldi, et l'un des héros de l'Italie libérée, est l'une des figures les plus nobles de la romance moderne, dont nous n'avions pas supposé que le pouvoir de Zola puisse en dessiner une telle que celle-ci.

¹⁰⁶⁰ ZOLA Émile, *Rome*, op. cit., p. 200.

Zola lui donne toutes les caractéristiques de la noblesse. Le visage du vieil homme est directement associé à son passé et à son caractère : c'est un des procédés classiques de l'auteur qui consiste à associer le physique et le mental. La force de sa passion et sa noblesse sont mises en valeurs : leur isotopie est en gras dans le texte afin de faciliter l'analyse. Vizetelly propose la traduction suivante : « By that **leonine** muzzle one divined what great **passions** had growled within ; but all carnal and intellectual alike, had erupted in **patriotism**, in wild **bravery**, and riotous love of **independence**. And the old **stricken hero**, his torso still **erect**, was fixed there on his straw-seated armchair, with lifeless legs buried beneath a black wrapper. Alone did his arms and hands live, and his face beam with **strength and intelligence** »¹⁰⁶¹. La traduction reprend le champ sémantique de la noblesse, sans omettre d'associer le « front léonin » à la noblesse d'Orlando. Vizetelly censure peu le roman. Il n'existe pas d'exagération concernant les qualités du personnage, cependant elles peuvent parfois se trouver légèrement diminuées, comme dans l'exemple suivant, qui reste rare dans la traduction de *Rome*. Sacco se sert de la bonne réputation d'Orlando pour parvenir à ses fins :

Il n'avait cédé qu'après les Buongiovanni, il avait voulu prendre auparavant l'avis du vieil Orlando, **dont la haute loyauté héroïque était proverbiale dans l'Italie entière** ; d'autant plus qu'en agissant ainsi, il savait aller au-devant d'une approbation car le héros ne se gênait pas pour répéter tout haut que les Buongiovanni devaient être enchantés d'accueillir dans leur famille son petit-neveu, un beau garçon, de cœur sain et brave, **qui régénérerait leur vieux sang épuisé, en faisant à leur fille de beaux enfants**.¹⁰⁶²

Zola ne propose ici qu'une seule longue phrase, dans laquelle il existe quelques répétitions comme celle de « Buongiovanni » et du morphème « héros » ainsi que des enchâssements de relatives et de complétives. Il semble que Vizetelly ait ici cherché à lisser le style de l'auteur français pour le rendre plus facile à lire. Ce faisant, le personnage d'Orlando perd un peu de sa superbe :

As a matter of fact, he had only yielded after the Buongiovannis had given their consent, and even then he had desired to take the opinion of old Orlando, **whose lofty integrity was proverbial**. However, he knew right well that he would secure the old hero's approval, in this particular affair, for Orlando made no secret of his opinion that the Buongiovannis ought to be glad to admit his grand-nephew into their family, as that handsome young fellow, with brave and healthy heart, would help **to regenerate their impoverished blood**.¹⁰⁶³

¹⁰⁶¹ ZOLA Émile, *Rome*, traduit par Ernest Alfred Vizetelly, op. cit., p. 115.

Par ce museau léonin, on devinait quelles grandes passions avaient grondé à l'intérieur ; mais toutes, aussi bien charnelles qu'intellectuelles, avaient éclaté dans le patriotisme, dans la bravoure sauvage et dans l'amour désordonné de l'indépendance. Et le vieux héros accablé, le torse toujours droit, était fixé là, sur son fauteuil de paille, les jambes sans vie enfouies sous une enveloppe noire. Seul vivaient ses bras et ses mains, et son visage rayonnait de force et d'intelligence.

¹⁰⁶² *Ibid.*, p. 925.

¹⁰⁶³ ZOLA Émile, *Rome*, traduit par Ernest Alfred Vizetelly, op. cit., p. 422.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la traduction de l'expression : « dont la haute loyauté héroïque était proverbiale dans l'Italie entière », rendue par « whose lofty integrity was proverbial ». Vizetelly a ici ôté les deux adjectifs « haute » et « héroïque » ainsi que le complément de lieu « dans l'Italie entière ». L'hyperbole de Zola est considérablement atténuée. Il peut s'agir d'une adaptation culturelle : pour un public anglophone, utiliser tant d'expansions du nom semble exagéré et donc un peu ridicule. En outre, il ne faut pas oublier le contexte du passage : Sacco cherche à manipuler le comte. Lorsque Zola souligne la bonne réputation du personnage, il met également en valeur l'intelligence de celui qui l'utilise à son avantage. C'est aussi une façon de faire de l'humour grinçant : puisque le vieil homme est si célèbre, Sacco est intelligent de mettre à profit son opinion. Ce grandissement d'un comportement jugé immoral a pu poser problème. Le transfert du portrait d'Orlando correspond également à une volonté de simplification de la lecture : une phrase en devient deux. Vizetelly la coupe au niveau du point-virgule, respectant la pause de Zola sans prendre en compte son intensité. La version originale donne au vieil héros une aura importante : il est suffisamment respecté pour ne pas avoir à trop se soucier des convenances. Ainsi, il évoque directement les « enfants » qui ne manqueront pas de naître de l'union des deux familles, mention que la version anglophone censure dans son approche. Orlando devient subtilement un personnage moins épique que dans le texte original : ses qualités sont moins exagérées et il se préoccupe à minima des convenances. Il se rapproche ainsi plus des canons anglais de la littérature. En outre, le trait d'esprit minime de Zola a été censuré. Malgré le fait que l'humour soit beaucoup moins développé dans *Rome* que dans les *Rougon-Macquart*, nous notons ici qu'il n'a pas été conservé.

L'analyse démontre une évolution certaine dans le traitement des personnages entre les traductions publiées par T. B. Peterson and Brothers et celles de Tucker et Vizetelly. Tucker reste proche du texte et rigoureux dans son approche de la traduction : le portrait des personnages qu'il dépeint est respecté. Dans le cas du traducteur anglais, les choses sont différentes. Si Mary Neal Sherwood et George D. Cox altéraient les portraits des personnages pour mettre en valeur les drames sentimentaux qui se nouaient autour d'eux, Binsse cherchait davantage à les effacer, avec des coupes parfois peu subtiles. Vizetelly se trouve plutôt dans la mouvance de ce dernier lorsqu'il traduit *Rome*, mais il va plus loin dans l'acclimatation culturelle. Sans changer en profondeur le

En fait, il n'avait cédé qu'après que les Buongioannis eurent donné leur consentement, et même alors il avait voulu prendre l'opinion du vieil Orlando, dont la haute intégrité était proverbiale. Cependant, il savait bien qu'il obtiendrait l'approbation du vieux héros, dans cette affaire particulière, car Orlando ne cachait pas son opinion que les Buongioannis devraient être heureux d'admettre son petit-neveu dans leur famille, comme ce beau jeune homme, avec un cœur courageux et sain, qui aiderait à régénérer leur sang appauvri.

personnage d'Orlando, il lui donne plus de retenue et un flegme tout britannique. Les critiques américains sont à ce moment tournés vers la littérature du Royaume-Uni. Le fait que la version anglaise de Zola soit adaptée culturellement a probablement joué un rôle important dans la bonne réception de *Rome* par *The Literary World*. Ce faisant, les auteurs américains non francophones ont également découvert des personnages hybrides, à la fois marqués par leur appartenance au système zolien et leur acclimatation culturelle par Vizetelly.

Par conséquent, les traductions qui datent des années 1890 demeurent des adaptations culturelles, bien que l'évolution des modes opératoires traductifs soit déterminante par rapport aux années 1880. Nous avons pu constater une souplesse plus grande concernant le vocabulaire technique et médical, et des recherches approfondies sur la topologie. Les portraits des personnages demeurent en partie altérés, sans sacrifier la cohérence du texte. Il reste à définir la progression en ce qui concerne le style de Zola, et en particulier les deux points qui ont toujours posé le plus de problèmes aux traducteurs comme aux critiques : le discours indirect libre et l'argot.

3 La censure : le discours indirect libre et l'argot

Si ses transcriptions sont plutôt fidèles, nous avons pu noter que Tucker ne propose pas une recherche dans la précision des mots du lexique médical. Il est donc légitime de poser la question du discours indirect libre et de l'argot à son sujet : ce sont deux composantes éminemment romanesques mais peu fréquentes dans les textes non fictionnels qu'il a l'habitude de traduire. Le roman concerné n'est pas très riche en ce qui concerne la langue argotique. Pourtant, si *L'Argent* se focalise surtout sur les mécanismes de la spéculation et de la bourse, ce ne sont pas les seuls sujets abordés. Saccard est un homme d'appétit pour les richesses matérielles mais aussi pour le corps des femmes, comme l'illustre sa liaison avec la baronne Sandorff. Alors qu'elle entretient une relation avec Delcambre, elle utilise la petite chambre que ce dernier lui paie pour retrouver Saccard. La bonne décide de piéger sa maîtresse. Ce passage, qui dure sur un chapitre, regorge de faits langagiers propres à Zola qui ont souvent conduit à la censure, tels que le rapport au corps et au sexe, à la maladie, ainsi que l'utilisation de mots grossiers et de familiarités. Sans faire une étude précise de tout le chapitre, quelques exemples donnent une idée des coupes qui demeurent dans les textes zoliens après 1890. Lorsque Charles raconte la trahison de Saccard à Madame Caroline, le ton est donné grâce aux nombreuses marques de ponctuation :

« Oh ! quand je dis chaude !... J'ai une amie là-dedans, Clarisse, la femme de chambre, qui les a regardés ensemble, et qui a vu sa maîtresse, un vrai glaçon, lui faire un tas de saletés...

– Taisez-vous, malheureux !... Tenez ! voici vos quinze francs. »¹⁰⁶⁴

¹⁰⁶⁴ *LAR*, t. V, p. 208.

Zola utilise ici le langage familier de Charles. La ponctuation est composée de points d'exclamation et de suspension. Les allusions restent pourtant implicites. Dans le même cas, nous nous doutons que Mary Neal Sherwood aurait utilisé plus d'euphémismes. Tucker respecte globalement le texte :

« “Oh ! when I say warm ! I have a friend there, Clarisse, the maid, who has watched them together, and who has seen her mistress, a real icicle, doing all sorts of dirty tricks with him.”

“ Hold your tongue, wretch ! There, take your fifteen francs !” »¹⁰⁶⁵

Le « tas de saletés » a manifestement posé problème, puisque la version américaine ajoute le complément « with him » de façon à remplacer le pronom datif « lui ». Dans le contexte très implicite du langage de valet, le traducteur aurait pu éviter ce détail. Le mot « warm » est plutôt bien choisi, et le « Hold your tongue » est une équivalence acceptable quant au niveau de langage de Caroline. La grivoiserie de la situation est transférée. Ce qui pourrait vraiment déranger dans cette traduction, c'est le manque de respect de la ponctuation, identifié en gras dans le texte. Tucker refuse le point de suspension et ne respecte pas non plus la place des points d'exclamation. C'est une modernité que le traducteur censure probablement par désintérêt.

Au cours de cet épisode du livre, la censure des aspects généralement jugés immoraux produit ses effets. Zola décrit par exemple la frigidité de la baronne ainsi : « Elle était de marbre, **lasse de son inutile effort à la recherche d'une sensation qui ne venait point**, tout entière prise par le jeu, dont l'angoisse au moins lui chauffait le sang. Puis, l'ayant sentie curieuse, sans dégoût, **résignée à la nausée, si elle croyait y découvrir un frisson nouveau**, il l'avait dépravée, **obtenant d'elle toutes les caresses.** »¹⁰⁶⁶. La sexualité féminine et surtout le plaisir des femmes est un sujet tabou, en particulier aux États-Unis. La traduction de Tucker omet les perversions de la baronne : « She was marble entirely absorbed in gambling, the anguish of which at least heated her blood. Then, seeing she had curiosity and no disgust, he had depraved her »¹⁰⁶⁷. Les mentions en gras, qui représentent une bonne moitié du texte, sont toutes manquantes dans la version américaine, et réduisent le paragraphe. Il devient impossible de comprendre pourquoi il est précisé que l'angoisse du jeu lui chauffait le sang « at least » soit « au moins ». Le lectorat américain ne peut comprendre ce qui arrive à la baronne.

La suite de l'épisode comprend un dialogue rédigé en partie au discours indirect libre, dans lequel Clarisse explique son plan. Le niveau de langue est relâché mais pas grossier pour autant :

¹⁰⁶⁵ ZOLA Émile, *Money*, translated from the French by Benj. R. Tucker, op.cit., p. 223.

“Oh ! quand je dis chaude ! J'ai là une amie, Clarisse, la bonne, qui les a regardés ensemble, et qui a vu sa maîtresse, un vrai glaçon, faire toutes sortes de sales tours avec lui.”

“Tenez votre langue, misérable ! Là, prenez vos quinze francs.”

¹⁰⁶⁶ *LAR*, t. V, p. 209.

¹⁰⁶⁷ ZOLA Émile, *Money*, translated from the French by Benj. R. Tucker, op.cit., p. 224.

Elle était de marbre entièrement absorbée par le jeu, dont l'angoisse au moins lui réchauffait le sang. Puis, voyant qu'elle avait de la curiosité et pas de dégoût, il l'avait dépravée.

Il hésitait, pourquoi ne pas entrer par la porte qui ouvrait directement sur la chambre ? Mais, à voix très basse, elle lui expliqua que le verrou était mis sûrement, qu'il faudrait briser tout et que madame, avertie, aurait le temps de s'arranger. Non ! Ce qu'elle voulait, c'était la lui faire surprendre telle qu'elle l'avait vue, un jour, en risquant un oeil au trou de la serrure. Pour cela, elle avait imaginé quelque chose de bien simple. Sa chambre, autrefois, communiquait avec le cabinet de toilette par une porte, aujourd'hui fermée à clef ; et, la clef ayant été ensuite jetée au fond d'un tiroir, elle avait eu seulement à la reprendre là, puis à rouvrir ; de sorte que, grâce à cette porte condamnée, oubliée, on pouvait maintenant pénétrer sans bruit dans le cabinet de toilette, qui lui-même n'était séparé de la chambre que par une portière. Certainement, madame n'attendait personne de ce côté.

“Que monsieur se confie entièrement à moi. J'ai intérêt, n'est-ce pas ? à la réussite”.¹⁰⁶⁸

Le texte s'ouvre sur la question de Delcambre, bien vite suivie des explications de Clarisse. D'abord, c'est avec un verbe de parole que le narrateur introduit le discours indirect, à savoir « expliqua ». L'interjection « Non ! » est une première indication qu'elle continue à s'exprimer au discours indirect libre. Ensuite, elle se lance dans une narration où les déictiques marquent sa présence : « autrefois », « aujourd'hui », « là », « maintenant ». La ponctuation, avec des pauses régulières, rappelle la situation des deux personnages, qui sont en train de se cacher, et se taisent pour rester à l'affût du moindre bruit. Les explications données avec une pointe de fierté, « elle avait eu seulement », donnent à voir la sensibilité de la bonne. À la fin du passage, Clarisse se sert d'une structure de phrase relâchée et oralisante pour conclure. À aucun moment le lecteur ne perd le fil de sa pensée. Le passage a aussi un côté décalé humoristique : tout un plan stratégique est déployé dans le seul but de découvrir les deux amants. Le rapport avec le vaudeville est fait aisément. Tucker propose la traduction suivante :

He hesitated ; why not enter through the door opening directly into the chamber ? But in a very low voice she explained to him that the door was surely bolted, that he would have to break it in, and that Madame, warned would have time to arrange herself. She had devised a very simple method. Her own room formerly communicated with the dressing-room by a door that was now kept locked; and, as the key had been thrown into a drawer, she had only to get it and open the door ; so that, thanks to this door condemned and forgotten, it was possible to noiselessly enter the dressing-room, which was itself separated from the chamber only by a portiere.

Certainly Madame was expecting nobody from that direction.

“Let Monsieur trust entirely to me. It is for my interest to make the thing successful, isn't it?”¹⁰⁶⁹

¹⁰⁶⁸ LAR, t. V, p. 210.

¹⁰⁶⁹ ZOLA Émile, *Money*, translated from the French by Benj. R. Tucker, op.cit., p. 225.

Il hésita ; pourquoi ne pas entrer par la porte qui ouvrait directement dans la chambre ? Mais à voix très basse, elle lui expliqua que la porte était sûrement verrouillée, qu'il allait devoir défoncer la porte pour entrer, et que Madame, prévenue, aurait le temps de s'arranger. Elle avait mis au point une méthode très simple. Sa propre chambre communiquait autrefois avec le cabinet de toilette par une porte maintenant fermée à clé ; et, comme la clé avait été jetée dans un tiroir, elle n'avait qu'à la récupérer et ouvrir la porte ; de sorte que, grâce à cette porte condamnée et oubliée, il était possible d'entrer sans bruit dans le cabinet de toilette, qui n'était lui-même séparé de la chambre que par une portière.

Certes, Madame n'attendait personne de cette direction.

“Que Monsieur me fasse entièrement confiance. C'est dans mon intérêt de faire en sorte que la

La version de Tucker laisse à penser qu'il n'a peut-être pas compris la portée du passage et du discours indirect libre. Si les deux premières phrases sont conformes, la suite n'est plus la pensée de Clarisse. Le « Non ! » n'est pas rendu, les déictiques sont absents. Le triomphe de la bonne, pourtant rendu par « only », ne se trouve plus du tout dans le contexte de son discours. Ici le lecteur peut plutôt imputer l'admiration au narrateur lui-même. La fin démontre pourtant, du fait de son relâchement dans la traduction, que Tucker est capable de traduire un langage familier. Le « isn't it ? » est un élément oral tandis que l'usage impropre de la préposition « to » dans « let Monsieur trust entirely to me » sont de bonnes équivalences pour le langage utilisé par Zola. Sans le discours indirect libre, l'humour inhérent à la situation est absent.

Ainsi, cette étude de passage permet d'analyser les quelques faiblesses de cette première traduction de *L'Argent*. La censure se manifeste en ce qui concerne les références au corps, à la maladie et au désir sexuel. Le style zolien pose aussi problème, probablement en grande partie parce que Tucker n'y a pas été régulièrement confronté dans son travail et qu'il n'y prend pas garde. La dernière analyse démontre qu'il n'a pas jugé important de transférer le discours de la bonne en américain, probablement par manque de compréhension. Les difficultés dans la pratique littéraire sont responsables de ces problèmes.

Ernest Vizetelly, en tant que traducteur littéraire de métier, ne peut être soupçonné d'avoir mal analysé un tel passage. La problématique risque donc d'être différente. En outre, *Rome* n'est pas connu pour utiliser un langage argotique : la langue est globalement soutenue, sans vulgarité, quoiqu'un peu relâchée parfois dans la bouche des servantes ou des familles de pauvres dont s'occupent Dario et Benedetta. De fait, l'humour est assez différent de celui des *Rougon-Macquart*. L'analyse sera donc plus centrée d'abord sur l'humour puis sur le discours indirect libre et le mode opératoire de traduction en général.

Rome ne propose pas de passages humoristiques comme ceux inclus dans *La Terre* ou même dans *L'Argent*. Ces traits d'esprit étaient alors liés à des éléments jugés immoraux. Il s'agit par exemple des allusions à la maison close prononcées devant Élodie. Dans *Rome*, nous avons relevé par exemple l'épisode de la poule noire qui ennuie l'abbé :

Justement, Santobono achevait son second verre, **la tête renversée, les yeux au ciel**, dans une **béate satisfaction**. Il eut un sursaut, regarda, comprit en voyant la poule. Et ce fut tout un **éclat de colère, de grands gestes, des invectives terribles**. Mais la poule, qui donnait à ce moment un autre coup de bec, ne lâcha pas, piqua la figue, l'emporta, les ailes battantes, si prompte et si comique, que Prada et Pierre lui-même **rirent aux larmes**, devant la **fureur impuissante** de

chose réussisse, n'est-ce pas ?”

Santobono, qui la poursuivit un instant en la **menaçant du poing**.¹⁰⁷⁰

Tout l'humour du passage repose sur la disproportion. Santonobo est dans un état de tranquillité « béate », et sa réaction lorsque la poule vole les figues est exagérée également. Les rires de Pierre et Prada sont aussi supposés susciter l'empathie du lecteur, ils sont en gras dans le texte. C'est aussi la façon dont les événements s'enchaînent rapidement qui produit le comique de situation.

At that very moment Santonobo was finishing his second glass of wine with his head thrown back and his eyes blissfully raised to heaven. He gave a start, looked round, and on seeing the hen at once understood the position. And then came a **terrible outburst of anger**, with **sweeping gestures** and **terribles invectives**. But the hen, who was again pecking, would not be denied ; she dug her beak into the fig and carried it off, flapping her wings, so quick and so comical that Prada, and Pierre as well, laughed **till tears came into their eyes**, their merriment increasing at sight of the impotent fury of Santonobo, who, for a moment, pursued the thief, threatening her with his fist.¹⁰⁷¹

Les moments d'exagération sont en gras, tandis que les mots et syntagmes ajoutés pour expliciter sont soulignés. Vizetelly a affaire à un texte riche. Nous avons pu constater qu'il élaguait les longues phrases dans ses portraits de personnages. Ici, à l'exception de « béate satisfaction », rien n'est passé sous silence. La réserve que nous pourrions avoir concerne les nombreuses explicitions. Le passage devient plus long, ralentissant le rythme. Cependant, l'ajout de « the thief » pour désigner la « poule » est une façon de compenser également ce manque de rythme. Vizetelly a apporté un certain soin au transfert linguistique du comique. Cette analyse est bien sûr à relativiser, puisqu'ici, le comique ne réside pas dans l'argot ou le sexe.

Pour choisir le prochain extrait à étudier, nous nous appuyerons sur l'article de *The Literary World* déjà évoqué. Le critique mettait alors en valeur le moment souvent jugé peu réaliste où Dario et Benedetta meurent ensemble après avoir fait l'amour : « The death of the lovers, though considered from a pictorial point of view a remarkable piece of writing, strikes a strident note of passion out of harmony with the rest of the book, and jarring to that sense of absolute reality which M. Zola has maintained throughout every other part of the volume »¹⁰⁷². La scène en question est

¹⁰⁷⁰ ZOLA Émile, *Rome*, op. cit., p. 896.

¹⁰⁷¹ ZOLA Émile, *Rome*, traduit par Ernest Alfred Vizetelly, op. cit., pp. 396-7.

À ce moment précis, Santonobo terminait son deuxième verre de vin, la tête renversée en arrière et les yeux béatement levés vers le ciel. Il sursauta, regarda autour de lui, et en voyant la poule comprit aussitôt ce qu'il se passait. Et puis vint une terrible explosion de colère, avec des gestes furieux et de terribles invectives. Mais la poule, qui picorait de nouveau, ne lâcha pas ; elle enfonça son bec dans la figue et l'emporta en battant des ailes, si rapide et si comique que Prada, et Pierre aussi, riaient jusqu'à ce que des larmes viennent dans leurs yeux, leur gaieté augmentant à la vue de la fureur impuissante de Santonobo, qui, pendant un moment, poursuivit la voleuse en la menaçant de son poing.

¹⁰⁷² ANONYME, « Zola's *Rome* », *Literary World*, XXVII, n° 17, 22 août 1896, p. 261. [c. r. de la tr. Anglaise]

La mort des amants, bien que considérée d'un point de vue pictural comme une écriture

décrite avec de nombreux détails, et a appelé des commentaires réprobateurs de la critique française notamment pour sa supposé exagération. L'auteur y met un lyrisme et un grossissement des actions qui peut paraître invraisemblable. En outre, Benedetta meurt à la fin de ce passage, sans être malade ou blessée. Une crise cardiaque la terrasse au moment même où Dario meurt, ce qui paraît réaliste. La scène est trop longue pour être étudiée dans le détail, nous procéderons donc à son étude par paragraphes choisis. Le premier est au début, c'est le moment où la jeune femme se déshabille :

Elle revint au moribond, elle le touchait maintenant. « Mon Dario, me voilà, me voilà ! »

Et ce fut inouï. Dans une exaltation grandissante, dans une flambée d'amour qui la soulevait, elle commença sans hâte à se dévêtir. D'abord, le corsage tomba, et les bras blancs, les épaules blanches resplendirent ; puis, les jupes glissèrent, et, déchaussés, les pieds blancs, les chevilles blanches, fleurirent sur le tapis ; puis, les derniers linges, un à un, s'en allèrent, et le ventre blanc, la gorge blanche, les cuisses blanches, s'épanouirent en une haute oraison blanche. Jusqu'au dernier voile, elle avait tout retiré avec une audace ingénue, une tranquillité **souveraine**, comme si elle se trouvait seule. Elle était debout, telle qu'un **grand lis** dans sa nudité candide, dans sa **royauté dédaigneuse, ignorante des regards**. Elle éclairait, elle parfumait la morne chambre de la beauté de son corps, un **prodige de beauté, la perfection vivante** des plus beaux marbres, le col d'une **reine**, la poitrine d'une **déesse guerrière**, la ligne **fière** et souple de l'épaule au talon, les rondeurs **sacrées** des membres et des flancs. Et elle était si blanche, que ni les **statues de marbre**, ni les colombes, ni la neige elle-même, n'étaient plus blanches.¹⁰⁷³

Zola insiste sur la déification de Benedetta ainsi que ses rapports avec la madone. Le mot « blanc » et les diverses références à la blancheur, soulignées dans le texte, mettent en valeur l'innocence de la jeune femme. Le passage est empreint d'une idée de perfection : le personnage accède à un stade supérieur, c'est à la fois une déesse, une reine et une œuvre d'art. Le vocabulaire destiné à idéaliser la jeune femme est en gras dans le texte. C'est aussi ce qui confère le caractère épique du moment. Vizetelly propose la traduction suivante :

« She stepped back to the dying man, and touched him : “Here I am, my Dario, here I am !

Then came the apogee. Amidst growing exaltation, buoyed up by a blaze of love, careless of glances, candid like a lily, she divested herself of her garments and stood forth so white, that neither marble statue, nor dove, nor snow itself was ever whiter. »¹⁰⁷⁴

Ce type de traduction est assez peu attendu de la part de Vizetelly : il rappelle beaucoup les modes opératoires de Mary Neal Sherwood ou George D. Cox. Le traducteur essaye de conserver une partie de l'isotopie blanche, mais omet complètement le côté déifié de Benedetta. La morale remarquable, par sa note de passion, dénote de façon stridente avec l'harmonie du reste du livre, et heurte ce sens de la réalité absolue que M. Zola a maintenu dans toutes les autres parties du volume.

¹⁰⁷³ ZOLA Émile, *Rome*, op. cit., p. 709.

¹⁰⁷⁴ ZOLA Émile, *Rome*, traduit par Ernest Alfred Vizetelly, op. cit., p. 465.

Elle recula vers le mourant et le toucha : « Me voici, mon Dario, me voilà ! »

Puis vint l'apogée. Au milieu d'une exaltation grandissante, portée par une flamme d'amour, insouciant des regards, candide comme un lys, elle se dépouilla de ses vêtements et se dressa si blanche que ni statue de marbre, ni colombe, ni neige elle-même n'avaient jamais été plus blanches.

puritaine intervient dans cette traduction : sans omettre la nudité de la femme, le texte ne s'appesantit pas longtemps dessus. Le lecteur ne sait d'ailleurs que par implicite qu'elle est nue, puisque elle pourrait avoir gardé des sous-vêtements. Cependant, il semble que la censure morale ne soit pas le seul levier d'action ici. Par cette traduction, Vizetelly rend l'événement plus confidentiel, et enlève une part d'épique conséquente. La réserve qu'il garde sur l'implicite rend le texte plus laconique. Cette idée pourra se confirmer ou s'infirmer lors de l'analyse du moment où Benedetta et Dario s'unissent :

« Mon Dario, me voilà, me voilà ! »

Pendant une éternité, une seconde peut-être, ils s'étreignirent. **Elle y apportait une frénésie du don d'elle-même**, une frénésie sacrée allant au-delà de la vie, jusque dans l'infini noir de l'inconnu, qui commençait pour eux. Elle se mêlait à lui, entrait dans lui, sans terreur ni répugnance du mal qui le rendait méconnaissable ; et lui, qui venait d'expirer sous ce grand bonheur dont la félicité lui arrivait enfin, restait les bras serrés, noués convulsivement autour d'elle, comme s'il l'emportait. **Alors, fut-ce de la douleur de cette possession incomplète, en songeant à sa virginité inutile qui ne pouvait plus être fécondée ? ou bien fut-ce au milieu de la joie suprême d'avoir consommé même le mariage, de toute la volonté de son être ?** Elle eut au cœur, dans cette étreinte de l'impuissante mort, un tel flot de sang, que son cœur éclata. Elle était morte au cou de son amant mort, tous les deux étroitement serrés, à jamais, entre les bras l'un de l'autre.¹⁰⁷⁵

Le passage contient une intervention de la part du narrateur que nous attribuons à Pierre, qui commente l'ensemble de la scène. C'est lui qui explique les raisons possibles du décès de Benedetta à travers le discours indirect libre, ponctué par deux points d'interrogation. La subjectivité avec laquelle la scène est racontée est soulignée par des tournures hyperboliques comme « frénésie du don d'elle-même », « allant au-delà de la vie », « dont la félicité lui arrivait enfin », « noués convulsivement », joie suprême », « un tel flot de sang » qui sont soulignées dans le texte. C'est un moment assez représentatif de toute la relation entre Benedetta et Dario, souvent décrite de façon excessive. Ici nous touchons également à la mythification de l'acte sexuel, qui se produit avec une « frénésie sacrée ». L'auteur évoque aussi un thème qui lui deviendra de plus en plus cher dans les *Évangiles*, à savoir celui de la fécondité. La virginité est décrite comme « inutile », ce qui a pu poser problème au niveau de la morale. Vizetelly conserve une défiance vis-à-vis du côté parfois immoral de la littérature zolienne, comme nous avons pu le constater. Mais il ajoute aussi une volonté de fluidification dans la lecture, et coupe parfois des expansions du nom quand le texte lui semble trop lourd. Voici donc sa proposition pour l'union entre Benedetta et Dario :

For a second, which seemed an eternity, they clasped one another, she neither reppeled nor terrified by the disorder which made him so unrecognisable, but displaying a delirious passion, a holy frenzy as if to pass beyond life, to penetrate with him into the black Unknown. And beneath the shock of the felicity at last offered to him he expired, with his arms yet convulsively wound around her as though indeed to carry her off. Then, wether from grief or from bliss admist that embrace of death, there came such a rush of blood to her heart that the

¹⁰⁷⁵ ZOLA Émile, *Rome*, op. cit., pp. 711-2.

organ burst : she died on her lover's neck, both tightly and for ever clasped in one another 's arms.¹⁰⁷⁶

Pour faciliter l'analyse, les deux morceaux coupés par Vizetelly ont été mis en gras dans le texte d'origine. Le discours indirect libre est censuré une fois encore. Ce n'est pas quelque chose de systématique chez ce traducteur. Pourtant nous ne pouvons voir ici une véritable évolution entre les années 1880 et 1890, car Mary Neal Sherwood avait commencé à traduire le discours indirect libre au moment de *L'Assommoir*. Cette structure est chez Zola souvent associée à un vocabulaire grossier ou un contenu jugé immoral, ce qui a probablement été un frein à son transfert en terme de traduction. De la même façon que le portrait d'Orlando démontrait une réécriture de la part de Vizetelly, ce passage est marqué par une volonté d'atténuer les amplifications successives de Zola.

Ces deux études de passages démontrent que la rigueur de Tucker et de Vizetelly concernant la fidélité de la traduction est partielle. Les deux traducteurs sont probablement pris dans des injonctions liées à la morale, en particulier en ce qui concerne l'Anglais. Ainsi, une partie du vocabulaire médical est censurée, tout comme les rapports au désir sexuel. Cependant, la censure en ce qui concerne le discours indirect libre est plus difficilement explicable. C'est une structure qui pose problème depuis les tout débuts de la traduction, et dont nous retrouvons pourtant toujours des traces, même en 1899. Le transfert de cette façon de raconter n'a pas bénéficié de l'évolution générale qui a pourtant eu lieu pendant ces années. Nous pourrions opérer le même constat au sujet de l'argot. *L'Argent* comme *Rome* ne sont pas des romans où l'usage de l'argot est récurrent comme cela pouvait le cas de *L'Assommoir* par exemple. Le fait que Tucker tente d'utiliser un langage un peu familier n'est pas un effort suffisant pour être considéré comme une progression. Au sujet de l'humour, la traduction de *L'Argent* pâtit du manque d'analyse littéraire par le traducteur. Sans que ce soit forcément une volonté de sa part, le comique n'est pas toujours traduit. Vizetelly a aussi des difficultés avec cet élément, bien que son effort soit manifeste.

Ainsi, les traductions de Tucker et Vizetelly marquent le début d'une véritable réflexion quant aux versions anglophones des œuvres de Zola. L'idée de la technicité du vocabulaire est de plus en plus prégnante et acceptée par la communauté littéraire américaine. Les deux traducteurs ont fait des recherches de façon à ce que l'aspect documentaire du texte zolien soit mis en valeur.

¹⁰⁷⁶ ZOLA Émile, *Rome*, traduit par Ernest Alfred Vizetelly, op. cit., p. 466.

L'espace d'une seconde, qui parut une éternité, ils se serrèrent l'un l'autre, elle ne fut ni rebutée ni terrifiée par le désordre qui le rendait si méconnaissable, mais affichait une passion délirante, une sainte frénésie comme pour aller au-delà de la vie, pénétrer avec lui dans le noir Inconnu. Et sous le choc de la félicité qui lui était enfin offerte, il expira, les bras encore convulsivement enroulés autour d'elle comme pour l'emporter. Puis, que ce soit par le chagrin ou par la béatitude d'admettre cette étreinte mortelle, un tel afflux de sang vint à son cœur que l'organe éclata : elle mourut au cou de son amant, tous les deux étroitement et à jamais serrés dans les bras l'un de l'autre.

Les structures narratives sont mieux respectées, les événements et personnages ne sont pas profondément modifiés comme cela a pu être le cas auparavant. Il faut toutefois apporter une réserve à cette évolution. Si Tucker altère assez peu le roman, probablement du fait de son habitude des textes non fictionnels, ce n'est pas le cas de Vizetelly, qui rend ses personnages plus réservés et plus adaptés culturellement à un univers anglophone. Ce dernier porte également une attention importante au comique, ce qui représente une progression. L'altération est minime lorsqu'elle est comparée aux travaux de Mary Neal Sherwood ou George D. Cox, mais elle demeure. En outre, les deux traducteurs ne semblent pas concernés par le style zolien et la nécessité de traduire le discours indirect libre. Leur attention ne s'est apparemment pas portée sur cette problématique. Nous pouvons comprendre leur travail : il n'était probablement pas simple de proposer une première traduction, d'autant plus que les précédentes ont été décriées. Ils se sont concentrés sur d'autres points que le langage, et avaient toujours le problème de la censure puritaine. Nous remarquons en effet que leurs textes demeurent en partie tronqués lorsqu'il s'agit de rapport au corps ou à la sexualité.

Pour conclure, le travail de Vizetelly et Tucker marque une indispensable évolution dans l'histoire de la traduction des œuvres de Zola aux États-Unis. La progression est importante en comparaison avec les travaux antérieurs. Toutefois, il faut admettre que le chemin à parcourir vers une véritable traduction fidèle d'un roman zolien en Amérique est encore très long.

Les traductions des œuvres de Zola en Amérique sont marquées par un contexte particulier. Les romans sont rejetés par la critique car ils sont contraires à la morale américaine. La première maison qui s'intéresse à l'auteur choisit une traductrice à laquelle ses parents ont inculqué une éthique religieuse stricte. La censure ne passe pas par le pouvoir institutionnel, mais par les mains de Mary Neal Sherwood et des traducteurs de T. B. Peterson and Brothers en général. Leur travail d'adaptation culturelle permet de sauvegarder les apparences. Il faut comprendre l'importance de la liberté dans la culture des Américains : c'est une valeur qu'ils ont souvent défendue à propos de Zola lorsque ses livres étaient interdits en Angleterre ou que la France l'empêchait de jouer ses pièces. Cependant, malgré cette apparence de liberté, l'Amérique conserve une forme de censure plus insidieuse, qui passe par la plume des traducteurs. Une injonction contradictoire en découle : rester libéral tout en condamnant fermement les manquements à la morale des œuvres zoliennes.

Lorsque les échos de celles-ci arrivent aux États-Unis, l'auteur français peine à trouver des soutiens, en particulier entre 1880 et 1882, dates auxquelles il publie successivement *Nana* et *Pot-Bouille*. C'est alors le moment idéal pour qu'une maison à vocation essentiellement commerciale telle que T. B. Peterson and Brothers publie des traductions rentables. Malgré le peu de crédit accordé à l'auteur en Amérique, ils ne sont pas tenus de fournir un travail fidèle. Mary Neal Sherwood se lance la première dans l'opération : elle travaille vite et sans faire de recherches particulières. Sa technique principale pour se conformer à ce qui doit être censuré consiste à altérer les passages. Afin de maintenir un fil narratif à peu près cohérent, elle conserve une partie minimale des passages jugés inutiles ou immoraux et coupe le reste. Son travail amenuise considérablement le lexique technique, l'importance des sciences, les références au sexe et au corps, sans compter les faits langagiers comme le discours indirect libre et l'usage de l'argot. Il est finalement rare qu'elle coupe un aspect entier : elle en laisse toujours quelques bribes, parfois rendues incompréhensibles du fait de l'absence de réseau de sens. L'argot n'est pratiquement plus visible, les mots grossiers étant remplacés par un lexique un peu familier. Si l'analyse a pu démontrer une certaine progression dans ses modes opératoires, les traductions ne respectent que partiellement l'œuvre originale. George D. Cox suit les mêmes procédés, ce qui tend à laisser penser que la ligne directrice est plus liée à la maison d'édition de T. B. Peterson and Brothers qu'aux traducteurs eux-mêmes. Ces éditeurs qui ont largement coupé le texte de Zola ont également toujours refusé de lui verser des droits d'auteur. Gerson a tenté de mettre l'auteur français en relation avec eux, comme cette lettre l'atteste : « J'espère [mot illisible] les Peterson de Philadelphie. Il a dit qu'il a eu une lettre de vous

et qu'il vous a répondu. »¹⁰⁷⁷. L'accord n'a jamais pu être passé.

La prééminence de cette maison d'édition a pourtant eu un retentissement important dans la réception de Zola en Amérique. Ces ouvrages se vendaient bien, mais donnaient une image de l'auteur bien différente de la réalité. En accentuant la romance et en atténuant tout ce qui est vraiment neuf dans l'écriture zolienne, Mary Neal Sherwood et George D. Cox ont suscité des comparaisons entre le style zolien et celui de George Sand ou Henri Gréville. Les effets ont pu être en partie bénéfiques, puisque cela a permis à l'auteur de se faire un nom en Amérique. Le problème principal était lié aux critiques souvent négatives des journaux comme *The Literary World* ou *The Critic*. Ces revues faisaient régulièrement le reproche à l'auteur de ne pas appliquer sa propre méthode. Nous pensons que ce sont en fait les traductions qui censuraient cet aspect de l'écriture zolienne. Celles-ci tronquaient en effet largement l'aspect documentaire, que ce soit d'un point de vue technique ou scientifique. Les liens entre les *Rougon-Macquart*, argument de vente connu comme efficace depuis *La Comédie humaine*, étaient toutefois conservés par ces traducteurs. C'est l'un des points positifs principaux de la critique, et ce dès le milieu des années 1880. Le mérite de ces traductions a donc été de faire connaître Zola en mettant en avant l'arbre généalogique et le retour des personnages : ces éléments ont permis à l'auteur d'avoir une réception positive.

Les Américains n'avaient donc pas accès, pendant la majorité des années 1880, à des traductions fidèles ou reproduisant au minimum les nouveautés du style zolien. Pourtant, celle de *L'Assommoir* d'Edward Binsse, si elle n'est pas parfaite, représente tout de même un travail bien plus rigoureux en comparaison avec celui de Mary Neal Sherwood ou George D. Cox. Des recherches concernant le lexique technique et médical ont été faites, et malgré quelques coupes, l'ensemble est plutôt fidèle. Cette version anglophone passe cependant presque inaperçue, et l'annonce de la publication de *Nana* par le même éditeur reste sans suite. Elle montrait pourtant l'aspect documentaire du roman zolien, que les critiques s'offusquent parfois de ne pas voir. S'ils se sont référés à la version de Mary Neal Sherwood et ont refusé celle de Binsse, il est logique que les journalistes n'aient pas perçu cette composante. Il est raisonnablement possible de se demander si elle a été censurée ou si son côté amoral l'a empêchée de conquérir le marché américain. Notons d'ailleurs que Binsse restitue les symptômes du *delirium tremens*. Même Tucker ne traduit pas les grivoiseries de la baronne : le rapport entre littérature et science est manifestement très problématique pour la morale puritaine. Dans tous les cas, la publication et l'absence de suite de cette traduction montre que le lectorat des États-Unis n'était vraisemblablement pas prêt pour le naturalisme dans les années 1880. Malgré les quelques articles favorables parus pendant ces années-là, l'ensemble de l'Amérique a besoin de temps pour comprendre Zola et pour l'accepter. Les francophones sont alors évidemment privilégiés pour accéder au texte original. Les auteurs

¹⁰⁷⁷ Lettre d'Edmund Gerson à Émile Zola, 20 décembre 1881 (CNRS).

américains qui ne connaissaient pas la langue voyaient donc fatalement leur jugement biaisé par les coupes et censures de T. B. Peterson and Brothers.

Dans les années 1890, l'auteur français commence à gagner en notoriété et les critiques à son égard prennent un tour plus favorables. Sir Edwin Arnold dénonce le caractère infidèle des traductions : c'est le début d'une importante remise en question et d'une évolution dans les modes opératoires. L'anarchiste Tucker traduit *L'Argent*, mais en s'intéressant surtout à l'aspect politique et en délaissant les modernités langagières. Vizetelly, qui devient rapidement une référence en ce qui concerne Zola, montre de la rigueur pour l'aspect documentaire de l'œuvre, mais cherche souvent à rendre le texte plus laconique : il procède à une adaptation culturelle. Le grossissement des événements est amenuisé, ce qui tend à affaiblir l'épique des situations, alors qu'il s'agit d'une composante appréciée par les Américains. Cette composante sera donc comprise de façon différente par les auteurs non francophones.

Ces traductions démontrent un début de réflexion, mais elles demeurent censurées moralement. Malgré des efforts certains dans les recherches techniques et topologiques, ces deux traducteurs ne traduisent pas les passages de discours indirect libre de façon satisfaisante. Même avec Vizetelly, les structures langagières sont régulièrement passées sous silence, ôtant ainsi une grande partie de l'épicité et du côté dramatique de certains passages. L'Anglais cherche à adapter sa traduction au public du Royaume-Uni, il craint la censure. Le résultat de cette évolution pour le lecteur est une prise en compte partielle de la nouveauté littéraire chez Zola. Il sera donc possible pour les non francophones de comprendre l'aspect documentaire, auquel est attachée l'essentiel de l'engagement politique de l'auteur. Ils auront toutefois plus de difficulté à comprendre son style, sa voix particulière, ou en quelques mots ce qu'il apporte à la langue française par ses romans.

Ces traductions nous poussent donc dans deux analyses différentes, l'une tournée vers l'interprétation du texte zolien, l'autre vers les auteurs américains qui ont eu affaire à ses romans. L'évolution des modes opératoires traductifs, malgré le « third-person effect », est vraisemblablement liée à une progression du lectorat américain dans sa perception de l'œuvre zolienne, dont les éléments ont été acceptés les uns après les autres. Les versions américaines signées de Mary Neal Sherwood ou George D. Cox nous délivrent ce qui était littérairement acceptable à partir de 1878 en Amérique. C'est une relecture de Zola souvent sentimentale, accentuant le côté dramatique, et ne gardant que peu de modernité. La tentative de Binsse, plus tournée vers l'aspect documentaire, n'a pas fonctionné. Le premier élément qui a été jugé présentable au lectorat américain était la structure en saga. La famille *Rougon-Macquart* était souvent mise en avant dans une perspective commerciale : c'est aussi une raison pour laquelle cet aspect a été choisi le premier. Dans un deuxième temps, c'est le côté documentaire qui a été jugé digne d'être montré au public américain. Le fait de peindre un milieu en employant du vocabulaire

technique, dans les limites de la grossièreté, est une perspective plus politique que littéraire. Par conséquent, c'est d'abord sur des motivations économiques puis politiques que les nouveautés littéraires zoliennes ont été acceptées par les Américains. L'apport de Tucker quant à l'évolution de la traduction des Zola est significatif. L'anarchiste ne se serait pas intéressé à cet auteur sans l'aspect politique de sa littérature. Enfin, la structure narrative des romans a été acceptée. Nous pouvons cependant déplorer que cet événement ne soit arrivé que tard dans la vie de Zola, au moment où son écriture se faisait moins argotique et moins drôle. Le caractère comique de son œuvre a été omis par les traducteurs de T. B. Peterson and Brothers. Tucker n'y prête que peu d'attention, mais Vizetelly traite le problème avec sérieux. En outre, certaines composantes restent systématiquement censurées. Tucker et Vizetelly sont beaucoup plus tolérants envers les aspects jugés immoraux des œuvres que les traducteurs de T. B. Peterson and Brothers. C'est surtout lorsqu'il s'agit de désir sexuel, en particulier du désir sexuel féminin, que la censure opère. En outre, la technique du discours indirect libre est encore régulièrement censurée en 1896. Si les questions de mode opératoire traductif sont directement liées à la culture du pays, elles ont aussi des conséquences sur les réécritures qui ont lieu par la suite.

En effet, les auteurs américains qui voudront suivre le modèle zolien se retrouveront confrontés à diverses problématiques dans le cas où ils ne sont pas francophones. Les intrigues sont modifiées jusqu'en 1890. L'humour, les références au corps et au sexe ainsi que les longues descriptions ne pourront pas être associés au style zolien jusque-là. Il leur sera difficile de se familiariser avec le discours indirect libre, qui est toujours régulièrement censuré, et impossible de connaître les références au désir sexuel. Ils pourront aussi avoir une vision plus sentimentale du texte zolien s'ils n'ont lu que les versions de T. B. Peterson and Brothers. L'arrivée des traductions de Vizetelly en Amérique dans les années 1890 permet d'apporter une vision plus anglaise des romans zoliens. Les auteurs qui y auront eu accès bénéficieront de traductions plus fidèles, avec toutefois l'inconvénient d'une atténuation considérable du caractère épique du style de Zola.

PARTIE 3 : ÉTUDE DE LA POSTÉRITÉ LITTÉRAIRE CHEZ LES AUTEURS AMÉRICAINS

Les premières réflexions ont démontré l'existence d'une dichotomie entre la décennie 1880 et 1890, tant dans les analyses critiques que dans les traductions. Les débuts de Zola aux États-Unis sont chaotiques : l'opinion est scandalisée par les supposées atteintes à la morale, et dresse un portrait stéréotypé de l'auteur et de son modèle. Quelques voix s'élèvent pour mettre en avant l'écrivain : ils voient dans sa production romanesque une grandeur sociale. Les traductions mettent en avant l'aspect sentimental de ses œuvres ainsi que les liens entre les différents tomes. L'idée d'une épicité commence à grandir et devient populaire dans le début des années 1890. C'est le moment où les visées sociales des romans sont mises en parallèles avec les thématiques et le style documentaire. Tant au niveau de la réception que de la traduction, les aspects les plus romanesques sont souvent laissés de côté. Pour exemple, l'amplification est amenuisée chez Vizetelly. L'analyse met donc en évidence deux penchants majeurs dans la réception zolienne en Amérique : d'une part les tenants d'une morale puritaine qui aiment lire des romances, et d'autre part les défenseurs de la modernité qui voient chez Zola l'aspect documentaire et social. Les auteurs américains ont une lecture plus fine des romans zoliens, et développent alors des techniques d'écriture mettant en valeur certains côtés littéraires du modèle.

Le rayonnement des travaux zoliens et son succès attire l'attention d'écrivains contemporains. Des thématiques sont alors reprises. L'attachement à des valeurs essentiellement fatalistes et déterministes, parfois associés à la philosophie darwinienne et à une conception de pessimiste de l'homme, sont au cœur des préoccupations. Outre cela, il existe également des topoï plus subtils, comme l'image du médecin ou de la femme d'intrigue dans un roman. Certains personnages zoliens trouvent ainsi des échos dans la littérature américaine. La façon de traiter les descriptions, l'exagération parfois, et bien sûr les aspects langagiers du style zolien comme l'argot se retrouvent dans les œuvres américaines. Les aspects stylistiques sont en outre ce qui a été le plus mal traduit d'une façon générale : il s'agira donc d'analyser leur postérité dans les ouvrages

américains. Dans une démarche qui espère saisir la substance de la réception américaine du modèle zolien, l'intérêt sera donc de confronter les visions en fonction de divers paramètres. Parmi les auteurs américains étudiés, tous n'ont pas été dithyrambiques avec le modèle zolien, comme Twain et James par exemple. Un affirme même ne pas avoir lu l'auteur : il s'agit de Dreiser. Il est possible que ce dernier ne connaisse les théories zoliennes que par les journaux, tandis que les auteurs non francophones comme Crane ou London n'auront eu accès aux romans qu'en traduction. Le choix de ces écrivains permet donc une confrontation des points de vue et une dialectique qui amènera à une synthèse non pas exhaustive, mais qui prendra en compte divers points de vue sur la réception littéraire de Zola entre 1876 et 1903. Deux auteurs se démarquent particulièrement des autres. Norris, né trente ans après Zola, est le seul à avoir écrit des articles pour le défendre, et avoir affirmé vouloir suivre sa méthode. James se démarque également par sa connaissance précoce de Zola et ses travaux.

James est un journaliste et romancier qui traverse régulièrement l'Atlantique pour voyager en Angleterre, en France et en Italie. Il est francophone et a accès aux romans en version originale. Il connaît donc Zola avant que celui-ci ne devienne célèbre, et aide à sa diffusion en Amérique. Pourtant, il se montre régulièrement moqueur vis-à-vis de son homologue français. C'est une position ambivalente qui marque la première réception des travaux zoliens en Amérique. Dans la perspective d'étudier le modèle zolien, il est donc intéressant d'étudier cet auteur : il est loin d'être qualifié de « naturaliste », mais trois de ses romans sont considérés comme intégrés dans ce courant. James n'est pas influencé par les traductions, puisqu'il a accès à la version originale. C'est un expérimentateur : sa production romanesque est diversifiée, allant des romans plutôt psychologiques comme *L'Américain* à des nouvelles fantastiques qui rappellent Poe et Maupassant comme « Le Tour d'écrou ». La critique relève avec régularité l'existence d'une œuvre romanesque particulièrement hétéroclite. Son écriture dans les années 1880 aborde des thématiques réalistes. Le principal axe de réflexion est la dichotomie entre la mentalité américaine et anglo-saxonne. Il écrit par exemple *L'Américain*, *The Portrait of a Lady*, *Daisy Miller*, *The Europeans* et *Washington Square* au moment où il commence à connaître Zola et à le lire. Nous identifions dans ces ouvrages quelques éléments du modèle zolien, comme la présence de la figure du docteur ou les intrigues relatives au mariage, présentes dans *La Curée*, *Pot-Bouille* ou des nouvelles comme « Nantas ». La façon dont l'auteur américain apporte un éclairage sur les thématiques zoliennes permet de saisir la différence de points de vue entre les deux romanciers. Pendant une courte période, il s'essaye au naturalisme et écrit *Princess Casamassima*, *The Bostonians*, et *The Tragic Muse*, publiés en 1886 et 1890. Dans le premier ouvrage, il développe l'histoire de Hyacinth Robinson, fils d'un duc et d'une Française. Celle-ci vient d'un milieu populaire et a tué son mari. L'enfant est adopté par une modeste couturière du nom de Pynsent, qui lui cache longtemps ses ascendants. C'est un des seuls

ouvrages étudiés qui aborde directement le thème de l'hérédité. L'exception est probablement à mettre en lien avec le moment de l'écriture de *Princess Casamassima*. En effet, la plupart des auteurs qui ont suivi le modèle zolien ont écrit après 1890, à un moment où Zola avait un peu laissé de côté les théories concernant l'hérédité. Ce n'est pas le cas en 1884-5 lorsque James écrit son roman. Par ailleurs, la destinée de Hyacinth rappelle en partie celle de Florent Quenu. Dans ce texte, il s'intéresse à des milieux pauvres, fait exceptionnel dans sa production romanesque. L'auteur écrit également *The Bostonians* et *The Tragic Muse*, dont les intrigues ont été rapprochés d'une forme de naturalisme. James y met en scène des milieux politiques ainsi qu'artistiques. Les classes décrites sont favorisées, mais certains personnages et situations se rapprochent quelque peu de certains romans zoliens. L'écrivain partage avec Zola des visions esthétiques quant à sa vision des comportements humains qu'il traite dans sa propre culture. Néanmoins, la parenté de pensée entre les deux auteurs a été brève. En outre, Henry James n'a jamais prétendu être un disciple de Zola. S'il lui a concédé des qualités, il n'a pas affirmé vouloir suivre son modèle.

Au contraire, Norris a affirmé apprécier Zola. Norris a passé quatre ans en France et a lu, au moins en partie, l'auteur en version originale. Il a écrit des articles concernant l'auteur français à plusieurs reprises. Il explique qu'il voit l'auteur comme un « romantique ». Voici la présentation qu'en fait Salvan :

Disciple de Zola de son propre aveu, il suit une évolution presque parallèle à celle de son maître. Son œuvre va de McTeague, puissant, objectif, illustré de symboles à *The Pit*, documenté, symbolique, mêlé de quelque rhétorique. Ses théories, qui font du roman le genre littéraire de l'époque moderne, ressemblent par leur ambition (universalité, qualité prophétique) à celles de Zola. Similitude d'expression dans les descriptions et les évocations de couleurs et d'odeurs, prédilection pour les personnages de taille héroïque.¹⁰⁷⁸

La caractéristique principale de l'auteur par rapport aux autres étudiés est d'avoir affirmé qu'il s'inspire des théories zoliennes. *Vandover and the Brute* est écrit dans les années 1894 et 1895. C'est l'histoire de Vandover, un peintre qui se lit d'amitié avec Geary lorsqu'il étudie à Harvard. Mais le personnage principal a une « brute » en lui, tel Jacques Lantier de *La Bête humaine*. Un jour, il agresse sexuellement une femme. Cet acte va rapidement ruiner toute sa carrière. Tel Gervaise, il se retrouve à devoir faire le ménage pour son ancien ami. Norris nous laisse sur cette dernière image, n'allant pas jusqu'à la mort du personnage. Il écrit au même moment l'histoire de McTeague, personnage principal du roman éponyme. L'intrigue ressemble à celle de *Vandover and the Brute*. McTeague est un dentiste sans diplôme plutôt simple et souvent maladroit dans sa personnalité. Il est connu pour retirer les dents de ses patients à la seule force de ses mains. Marcus, d'abord son ami, devient son ennemi, et le poursuit jusque dans la Vallée de la mort où ils meurent

¹⁰⁷⁸ SALVAN Albert, *Zola aux Etats-Unis*, op. cit., p. 153.

tous les deux. Cette histoire rappelle des topoï zoliens présents dans *L'Assommoir* ou *La Bête humaine*. Plus tard, Norris se met à composer *L'Épopée du blé*, une trilogie qui raconte d'abord la production du blé en Californie dans *The Octopus*, puis sa vente dans *The Pit*. Il était prévu un autre tome sur sa consommation qui devait s'intituler *The Wolf*, mais Norris est mort avant de l'écrire. Les histoires abordent le thème de la grève, de la vie des paysans et du système boursier, ce qui rappelle à mains égards *Germinal*, *La Terre* ou *L'Argent*.

Les autres romanciers américains n'ont pas revendiqué leur appartenance au mouvement naturaliste, bien qu'ils soient nombreux à avoir été qualifiés d' « American Zola ». Les intrigues développées dans les ouvrages de Crane, Dreiser ou Norris se rapprochent pourtant de celles des *Rougon-Macquart*. Dans *Maggie, a Girl of the Street*, publié en 1893, Crane raconte l'histoire d'une jeune fille pauvre élevée dans un ménage où elle ne peut compter sur personne. Le topos de la jeune femme exploitée venant d'un milieu abusif et pauvre est repris par Dreiser dans *Sister Carrie*, publié en 1900. Cette histoire raconte l'histoire d'une fille de dix-sept ans qui arrive à Chicago en espérant pouvoir gagner sa vie. Elle finit par rencontrer plusieurs hommes qui l'entretiennent : elle fuit à New York avec l'un d'eux. Là, Carrie trouve le succès sur scène, tandis que le personnage masculin qui l'accompagnait sombre dans la déchéance. Le thème est le même que dans *Maggie*, mais il concerne d'abord Carrie, puis Hurstwood. C'est une réécriture intéressante de deux destins qui s'entre-croisent, rappelant la *Cousine Bette*, dont l'œuvre est directement inspiré. Les auteurs américains ont eu à cœur de mettre en scène un certain déterminisme. Jack London magnifie les atavismes de Buck dans *The Call of the Wild* : ce sont eux qui lui permettent de survivre. Les influences des milieux et de l'hérédité apparaissent également chez Mark Twain et Kate Chopin : les deux auteurs connaissent Zola pour l'avoir lu. Les œuvres *Huckleberry Finn* et *The Awakening* rappellent en partie des personnages zoliens.

Ainsi, ces quelques auteurs permettent de donner un panorama de ce qu'a pu être la postérité du modèle zolien du vivant de l'auteur français. Henry James a un positionnement atypique : il est francophone et connaît personnellement l'auteur. Son statut en fait un vecteur incontournable vers les États-Unis. Une première réflexion cherchera donc à définir son apport envers la diffusion du modèle zolien malgré une réserve importante envers celui-ci. James a analysé le style de l'auteur dans ses articles mais aussi dans sa correspondance, où il révèle une opinion toute teintée d'ambivalence. Son essai d'une écriture naturaliste est tout relatif. Sa correspondance révèle un recul important sur ces théories. L'analyse des quelques romans écrits pendant cette période ainsi que de *Princess Casamassima*, mise en lien avec les théories de James, permettra de comprendre quelle a pu être son influence dans la diffusion mais aussi dans la perception de Zola et la formation du cliché zolien.

Un deuxième temps de l'analyse se portera sur Norris, qui se différencie des autres auteurs de cette époque par son désir assumé de suivre les théories zoliennes : c'est le premier à avoir agi de la sorte. Il a enquêté sur le terrain et construit des romans à partir de faits divers, de la même façon que Zola a pris son inspiration dans les événements de son temps. L'interprétation de Norris développe les aspects les plus idéalistes de l'écriture zolienne. La plupart des personnages ont un côté manichéen qui n'aurait pas lieu d'être dans les *Rougon-Macquart*. L'Américain leur insuffle une touche d'espoir qui rappelle les traductions de Mary Neal Sherwood, mais qui trouve aussi ses origines dans les *Évangiles*, œuvres tardives de l'auteur. L'écriture documentaire et le langage courant voire argotique sont présents avec quelques variantes intéressantes, notamment typographiques. Norris y ajoute aussi les accents des personnages, l'Amérique étant un continent occupés par les expatriés. L'analyse de son œuvre permet de confronter la postérité du modèle zolien à la mentalité américaine.

Enfin, l'étude se portera sur un éventail d'écrivains américains contemporains de Zola. Il s'agit d'une postérité différente : elle concerne un romancier a priori distant du modèle, à savoir Twain, et des auteurs plus tardifs. Twain, Chopin et London ont lu l'auteur français. Dreiser prétend n'en avoir lu aucune ligne, et Crane a exprimé à son propos une opinion réservée quelques années après avoir rédigé *Maggie*, œuvre souvent rapprochée du naturalisme. Tout l'enjeu est donc de comprendre les points sur lesquels ces auteurs pouvaient avoir une parenté de pensée avec Zola, et, pour ceux qui l'ont lu, à assimiler une partie de son modèle dans leur propre écriture.

Chapitre 1 Henry James : un allié ambivalent de Zola

Henry James a un statut particulier dans la littérature américaine. Quoique né aux États-Unis, change de nationalité pour devenir anglais. Ses nombreux séjours en Europe en font un écrivain particulièrement ouvert sur le monde, capable de créer des amitiés littéraires facilement : « Il parlait français aussi bien qu'anglais. Il s'est naturellement associé avec Ivan Tourgueniev (l'influent romancier émigré russe et finalement son ami professionnel le plus proche à l'étranger), Flaubert (qu'il a défini comme "gentil, avec une difficulté touchante à articuler"), Guy de Maupassant, Ernest Renan, les naturalistes Edmond de Goncourt et Émile Zola, et Alphonse Daudet. »¹⁰⁷⁹. L'auteur américain fait ainsi la connaissance d'auteurs français alors qu'il débute encore dans sa carrière de romancier.

À la fin de l'année 1875, Henry James rencontre Émile Zola, alors que celui-ci est en pleine rédaction de *L'Assommoir*. L'auteur français n'est pas encore très connu à cette époque ni traduit : James a l'avantage de pouvoir le lire dans la version originale. Il se joint alors au cénacle naturaliste. Il n'est toutefois pas attiré par la personnalité de Zola, qu'il qualifie dans sa correspondance de « un type très quelconque »¹⁰⁸⁰. Mais la propension de James à se montrer aimable le pousse à se solidariser avec son camarade. Il raconte à son ami Howells la façon dont il a cherché à consoler l'auteur lorsque *L'Assommoir* a été retiré des journaux : « Alors que je descendais les escaliers après avoir discuté avec Flaubert, j'ai rencontré le pauvre Zola qui montait, il avait l'air très pâle et sombre. Je l'ai salué avec le bon naturel offert à un collaborateur qui a simplement été invité à faire

1079

GALE, Robert L., « Henry James », *Dictionary of Literary Biography, vol. 12 : American Realists and Naturalists*, A Brucoli Clark Book, Gale Research Company, Detroit, Michigan, 48226, 1982, p. 306.

His French was as fluent as his English. Rather effortless he began to meet and associate with Ivan Turgenev (the influential emigre Russian novelist and ultimately his closest professional friend abroad), Flaubert (whom he defined as "kindly, and touchingly inarticulate"), Guy de Maupassant, Ernst Renan, the naturalists Edmond de Goncourt and Émile Zola, and Alphonse Daudet.

¹⁰⁸⁰ Lettre à Henry James sir, Paris, 20 décembre 1875, *Henry James Letters Vol 2, 1875-1883*, edited by Léon Edel, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1975.

very common fellow.

durer son roman encore un peu plus longtemps »¹⁰⁸¹. Cette marque de politesse, malgré le peu d'estime qu'il porte à Zola, témoigne de l'ambivalence du point de vue de James, ambivalence résumée également dans une lettre à Thomas Sergeant Perry, où, tout en qualifiant *Son Excellence Eugène Rougonde* « merde au naturel »¹⁰⁸², il lui en confie le texte afin qu'il le lise. Les manifestations de mépris, d'intérêt puis de condescendance de la part de James envers Zola rendent sa position ambiguë. Paolo Tortonese note à ce propos : « les articles de Henry James sur Zola font apparaître plus encore une incompatibilité qu'une discorde, entre deux romanciers que leurs pratiques et leurs préjugés littéraires opposaient profondément »¹⁰⁸³, tout en soulignant qu'« ils ont en commun, sans aucun doute, le désir et la tentative d'accompagner leur production romanesque et leur carrière d'une réflexion sur le destin de la littérature à leur époque, et même, sous des formes différentes, d'une théorisation très large sur l'histoire du roman et son avenir »¹⁰⁸⁴. Les ressemblances et dissemblances s'amoncellent ainsi, provoquant une relation littéraire toute particulière.

Pourtant, que ce soit par gentillesse, complaisance ou réel intérêt, James est un des vecteurs du modèle zolien dans le monde anglophone. Dans une lettre à Flaubert, il propose de mettre Zola en relation avec un journaliste anglais : « Lord Houghton s'intéresse vivement aux écrits d'Émile Zola et serait volontiers auprès de lui l'interprète du public très-nombreux et très-attentif qu'il possède en Angleterre »¹⁰⁸⁵. Il écrit aussi des articles à son propos qu'il publie dans des magazines américains. Plusieurs facteurs autres que sa personnalité expliquent cette ambivalence. James n'est pas riche, il a besoin de l'argent que lui rapportent ses articles et de la notoriété qui en découle : il a donc besoin de contacts. James séjourne régulièrement en Europe, il sait le succès des romans naturalistes : il veut donc participer à leur diffusion. Être le premier à avoir écrit un article sur Zola est une bonne stratégie pour acquérir une certaine légitimité. En outre, il lui est plutôt difficile d'aborder de façon négative l'œuvre d'un homme qui l'a accueilli chez lui à de nombreuses reprises, et qu'il va être amené à revoir. James écrit ainsi des articles sur Zola alors que ce dernier n'est pas encore célèbre outre-Atlantique.

Quelques années plus tard, suite au succès de *L'Assommoir*, l'auteur français acquiert une

¹⁰⁸¹ Lettre à Howells, Paris, le 28 mai 1876, in *Henry James Letters Vol 2, 1875-1883*, edited by Léon Edel, op. cit.

On my [way] down from Flaubert's, I met poor Zola climbing the staircase, looking very pale and sombre, and I saluted him with the flourish natural to a contributor who has just been invited to make his novel last longer yet.

¹⁰⁸² Lettre à Thomas Sergeant Perry, Paris, 2 mai 1876, in *Henry James Letters Vol 2, 1875-1883*, edited by Léon Edel, op. cit.

¹⁰⁸³ TORTONESE Paolo, « Zola sous le regard de Henry James », *L'expression des émotions: Mélanges en l'honneur de Patrizia Lombardo*, 2015, p. 1, disponible sur :

https://www.unige.ch/lettres/framo/files/3114/3705/8745/P_Tortonese.pdf, consulté le 2/11/2016.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*

¹⁰⁸⁵ Lettre à Gustave Flaubert, le 15 avr. 1878, *Henry James Letters Vol 2, 1875-1883*, edited by Léon Edel, Harvard University Press, Cambridge, Massachussets, 1975.

importante notoriété. Les critiques américains commencent à publier des articles défavorables envers la production zolienne. Henry James continue néanmoins à défendre la force de Zola. Son article publié à la mort de Tourgueniev en 1884 a eu un effet important sur sa réception critique, deux ans seulement après que la publication de *Pot-Bouille* a suscité l'ire des journalistes américains. Sa correspondance fait état d'un intérêt grandissant pour le « style » spécifique à la littérature française, les méthodes d'écriture des romanciers. Les études concernant James démontrent sa curiosité pour le côté expérimental de son travail créatif. Lui-même note dans une lettre à son frère : « Je m'y tiens fermement ; et si je ne semble pas encore aller plus loin, c'est parce qu'étant “très artistique”, j'ai une envie constante d'expérimenter de nouvelles formes, dans lesquelles je souhaite ne pas courir le risque de gaspiller ou d'utiliser gratuitement des situations imposantes »¹⁰⁸⁶. Il garde ainsi pour l'homme qu'est Zola peu de sympathie, mais apprécie de plus en plus sa « méthode », admirant le foisonnement de détails dans ses romans. *Le Roman Expérimental* fait d'ailleurs partie de sa bibliothèque, dans laquelle *Mes Haines* figure en deux exemplaires d'éditions différentes.

Son attitude vis-à-vis du roman zolien évolue jusqu'à ce que, en janvier 1884, il décide de suivre lui-même la méthode d'écriture de Zola, ainsi que le mentionne une lettre à Thomas Sergeant Perry : « Tu vois, je suis presque devenu un naturaliste. Tu en découvriras peut-être la trace, d'ici un an »¹⁰⁸⁷ Au moment où il écrit, Henry James, tel Émile Zola rue Marcadet, visite des prisons afin d'écrire *Princess Casamassima*, roman témoin de l'influence de Zola, publié aux États-Unis en 1886. Patricia Crick atteste : « Il s'est rendu à la prison de Millbank pour une visite bien particulière ; il a écouté les conversations des ouvriers et a jeté leurs phrases dans son carnet ; et, bien sûr, il avait déjà une connaissance approfondie de Londres qu'il avait choisi comme décor lorsqu'il parcourait les rues de la ville à pied »¹⁰⁸⁸.

Ainsi, James a souhaité utiliser des méthodes de recherche zoliennes. L'auteur américain s'intéresse à la façon dont son homologue théorise la littérature. Son esprit de recherche le pousse donc à réfléchir lui-même sur la construction de la fiction, raison pour laquelle il écrit l'essai *Art of fiction* avec son homologue Besant. Ensuite, l'analyse portera sur les rapports qu'entretiennent

¹⁰⁸⁶ Lettre à Gustave à William James, le 14 nov. 1878, *Henry James Letters Vol. 2, 1875-1883*, édité par Léon Edel, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1975.

I hold to this, strongly ; and if I don't as yet seem to proceed upon it more, it is because being “very artistic”, I have a constant impulse to try experiments of form, in which I wish to not run the risk of wasting or gratuitously using big situations.

¹⁰⁸⁷ JAMES Henry, Lettre à Thomas Sergeant Perry, 2 mai 1876, *Henry James : A life in Letters* edited by Philip Horne et Allen Lane, The Penguin Press, Londres, 1999, p. 71.

¹⁰⁸⁸ JAMES Henry, *Princess Casamassima*, op. cit., p. 592.

He made a special visit to Millbank Prison ; he eavesdropped on working-men's conversations and jettted their phrases down in his notebook ; and, of course, he already had an extensive knowledge of London which he had picked during his long walks through its streets.

certains romans avec le modèle zolien au moment de la rencontre entre les deux écrivains : il s'agira surtout de *Washington Square* et *The Europeans*. Sans prétendre présumer d'une influence, une analyse comparée de certains topoï permettra de rendre compte du point de vue de James, mais aussi de sa position avant de choisir un style d'écriture tourné vers le naturalisme. L'étude offre donc un point de comparaison avec le moment où James entend suivre la méthode zolienne. *Washington Square* et *The Europeans* sont considérés comme des œuvres de jeunesse ; elles paraissent donc parfaitement indiquées pour mesurer l'écart entre les conceptions jamesiennes et zoliennes afin de les confronter ensuite aux romans dits naturalistes. La critique estime que *Princess Casamassima*, *The Bostonians* ainsi que *The Tragic Muse* font partie de cette période dite naturaliste chez James. Dans *Princess Casamassima*, les déterminismes de l'hérédité sont en action et l'auteur américain s'intéresse pour la première fois aux milieux très pauvres, sans hésiter à décrire la misère de Londres. Le romancier étudie chez Hyacinth Robinson l'influence d'ascendants en opposition : son père est noble tandis que sa mère vient d'un milieu populaire. La création de ce cas particulier permet à James de proposer une vision novatrice du naturalisme zolien. L'intrigue laisse une place importante à la politique, en particulier à travers l'étude du mouvement anarchique européen. Les romans *The Bostonians* et *The Tragic Muse* conservent cet aspect politique : le premier évoque le mouvement du féminisme qui fait suite à la guerre de Sécession, tandis que le deuxième évoque les carrières politiques de deux personnages principaux. Les déterminismes sont cependant estompés dans ces deux romans. La dernière partie de la réflexion analysera les rapports entre les romans zoliens et ces trois œuvres, en tentant de saisir les sélections et adaptations opérées par James pour proposer une recreation du modèle.

I Les rapports théoriques entre Zola et James

1 Un intérêt fluctuant

Selon la plupart des critiques, l'influence de Zola sur James fut minime. Dans son article « Henry James and his French Contemporaries » publié dans *American Literature* en 1941, Pacey analyse d'abord l'influence de Balzac et Flaubert. En effet, Henry James était un fervent admirateur de Balzac, dont certains motifs ont été analysés dans ses romans. Fay affirme : « Henry James, dans son approche de Balzac, eut l'avantage d'une connaissance remarquablement large d'autres écrivains français du XIX^e siècle. Celui avec qui il compare le plus souvent Balzac est Émile Zola, qu'il pense considérablement inférieur »¹⁰⁸⁹. À propos d'une possible inspiration zolienne, Pacey pense : « si

¹⁰⁸⁹ FAY Eliot G. « Balzac and Henry James », *The French Review*, Fév. 1951, Vol. 24, No. 4 (Feb., 1951), p. 326. Disponible sur :

nous avons raison de supposer une influence à ce stade, elle a été transitoire »¹⁰⁹⁰. Salvan pense que si James a été « rebuté » par la vulgarité et l'immoralité des romans de Zola, il admire pourtant la « solidité de son œuvre »¹⁰⁹¹. Pour le chercheur, le rôle de Henry James a été « d'attirer l'attention sur les qualités littéraires de Zola »¹⁰⁹², raison pour laquelle « des critiques connus font des comptes rendus de *Nana* ». Sergio Perosa va un peu plus loin : « pendant quelque temps, au moins, il se sentait impliqué. Dans sa pratique fictive, il était un “naturaliste” scientifique à part entière dans le sens que Zola avait donné à ce terme. »¹⁰⁹³. Les chercheurs s'accordent ainsi à supposer une influence légère et ponctuelle de Zola sur James, préférant évoquer Balzac comme source d'inspiration principale. Malgré son titre pourtant évocateur du *Roman Expérimental*, l'œuvre de Zola n'est mentionnée que peu de fois. Lorsque le chercheur évoque le « roman expérimental »¹⁰⁹⁴, il s'agit davantage de relever la curiosité et les expérimentations artistiques que d'établir un rapport direct avec l'œuvre théorique de Zola.

Malgré ces réserves, il semble que James, notamment en tant que journaliste, joue un rôle dans la diffusion des écrits zoliens outre-Atlantique : en 1876, il publie le premier article sur l'auteur français. Loin d'être dithyrambique, il présente une opinion en demi-teinte, évoquant l'immoralité et le succès de l'œuvre : « le succès du présent ouvrage est dû partiellement à son intelligence, partiellement au fait qu'il s'agit d'une présentation, à travers un voile transparent, de personnes réelles, et principalement, je suppose, à sa brutale indécence »¹⁰⁹⁵. Ces mots, bien que condamnant la « brutale indécence » de Zola, sont de nature à susciter la curiosité des Américains. D'une part, parce que James présente l'ouvrage comme un « succès », et d'autre part, parce qu'il salue son intelligence. Quelques lignes plus loin, nous retrouvons le désir de James de se faire connaître en tant que spécialiste de la littérature française. Il décrit ainsi Émile Zola : « élève de Gustave

<https://www-jstor-org.ezproxy.univ-paris3.fr/stable/pdf/383170.pdf?refreqid=excelsior%3A1264cc43a5d83b6fb154757713fa41de> (lien visité le 31/10/2020)

Henry James, in his approach to Balzac, had the advantage of a remarkably wide acquaintance with other French writers of the nineteenth century. The one with whom he compares Balzac most frequently is emile Zola, whom he thinks considerably inferior.

¹⁰⁹⁰ PACEY W. C. D. « Henry James and his French Contemporaries », *American Literature*, XIII, 240-256, nov 1941, p. 250.

if we are right in assuming an influence at this stage, it was a transient one.

¹⁰⁹¹ SALVAN, *Zola aux Etats-Unis*, op. cit., p. 80.

¹⁰⁹² *Ibid.*, pp. 80-1.

¹⁰⁹³ PEROSA Sergio, *Henry James and the Experimental Novel*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1978, p. 18.

for some time, at least, he felt at heart, and was in his fictional practise, a full-fledged scientific “naturalist” in the sense that Zola had given to those terms.

¹⁰⁹⁴ *Experimental Novel*.

¹⁰⁹⁵ JAMES Henry, *French Writers - Other European Writers - The Prefaces to the New York Edition*. The Library of America, New York, 1984 – Notes by Léon Edel, with the assistance of Mark Wilson, p 861.

The success of the present work is owing partly to its cleverness, partly to the fact that it is a presentation, through a transparent veil, of actual persons, and chiefly, I suspect, to its brutal indecency.

Flaubert, il est en tant que romancier, le plus perspicace du petit groupe des réalistes»¹⁰⁹⁶. Ainsi, il le met dans la lignée d'un écrivain déjà connu aux États-Unis, Flaubert, légitimant ainsi la place de Zola dans la littérature française. Il continue ensuite à mettre ses connaissances en valeur en publiant un article sur *Une page d'amour*¹⁰⁹⁷ en 1878. Il commence en effet l'article en décrivant l'ouvrage comme « attirant » : « Un nouveau roman de l'auteur de *L'Assommoir* ne manquera pas d'attirer beaucoup d'attention; [...] »¹⁰⁹⁸, puis il compare le roman à *L'Assommoir* : « [...] Car *Une page d'amour* n'a ni la puissance, ni la brillance, ni les qualités techniques extraordinaires, ainsi qu'on les qualifie, de son prédécesseur. »¹⁰⁹⁹. Puis, il rappelle que cet ouvrage fait partie d'un grand ensemble destiné à compter vingt tomes, attirant ainsi l'attention sur ce qui devient chez les critiques l'un des points positifs du travail zolien. Il compare également Zola à Balzac : « Lorsque le vingtième sera publié, il aura certainement accompli une tâche presque sans précédent ; son seul rival aura été Balzac [...] »¹¹⁰⁰. Ces mots sont bien sûr tout à fait mesurés : la réflexion de James n'est pas exempte d'ironie : le plus grand compliment de l'article concerne une réalisation à venir. Son éloge ne sera donc effective que plus tard. À travers ces lignes, il transmet à son lecteur contemporain sa propre érudition en matière de littérature française, citant Flaubert, Balzac et le groupe naturaliste. Nous posons l'hypothèse que James cherche à se faire connaître plus qu'à apporter une publicité à Zola. La curiosité n'a pas rejoint l'admiration, et bien que les éloges soient sans réserve quand il s'agit de *L'Assommoir*, James ne semble pas conquis par le travail de l'auteur français. L'auteur américain critique fermement les thèmes choisis sur leur laideur, ce qui lui permet de porter l'attention sur sa propre bienséance toute américaine. Les éloges à propos des descriptions de Zola, peuvent, dans la mesure où James travaille les siennes avec rigueur, être aussi une façon de mettre en valeur sa propre production. C'est à travers ses critiques et articles des autres auteurs que James espère démontrer au lecteur ses propres talents en tant que romancier. L'ensemble de ses articles, critiques ou non, doit donc être relié au besoin propre de l'écrivain américain de se faire connaître et aimer des lecteurs.

Dans un deuxième temps, il offre son point de vue critique sur *Nana*¹¹⁰¹ dès 1880, contribuant ainsi une nouvelle fois à la diffusion du modèle zolien par le biais des périodiques. Si

¹⁰⁹⁶ *Ibid*, p. 861.

pupil of Gustave Flaubert, is, as a novelist, the most through-going of the little band of the out and out realist.

¹⁰⁹⁷ *Ibid*, p.861.

¹⁰⁹⁸ *Ibid*, p 861.

A new novel by the author of *L'Assommoir* is certain to attract a good deal of attention ; [...].

¹⁰⁹⁹ *Ibid*, p. 861-2.

[...] for *Une page d'amour* has neither the power, the brilliancy, nor the extraordinary technical qualities as they may be called, of its predecessor.

¹¹⁰⁰ *Ibid*, p. 862.

When the twentieth is published he will certainly have performed an almost unprecedented task ; his only rival will have been Balzac [...]

¹¹⁰¹ *Ibid*, p.864.

l'article à propos d'*Une page d'amour* était en demi-teinte, celui concernant *Nana* l'est plus encore : James reste prudent sur ce roman qui a choqué l'Amérique. Il choisit d'exposer son avis après que divers scandales ont jalonné la publication des divers épisodes et d'attendre que le volume paraisse. Il présente son analyse comme un bilan transitoire qui se garde bien de conclure sur l'avenir : « Le nouveau roman de M. Zola a fait l'objet de longues discussions au cours des six derniers mois ; mais si nous pouvons nous demander si, maintenant que nous sommes en possession de l'intégralité du roman, sa renommée va encore se développer »¹¹⁰². Son ironie est encore palpable lorsqu'il évoque les écrits théoriques et polémiques de son homologue français : « M. Zola (si nous le comprenons encore) dira probablement que c'est un privilège, voire un devoir, du naturalisme d'être ennuyeux, et dans une certaine mesure, c'est sans doute un plaidoyer très légitime »¹¹⁰³. Pourtant, au milieu des marques de mépris, il défend le modèle, le système, en appelant à mettre entre parenthèses l'aversion que les sujets abordés peuvent susciter : « Un romancier avec un système, une conviction passionnée, un plan immense – ce sont des attributs incontestables de M. Zola – ne se trouve pas aisément en Angleterre et aux États-Unis, où l'art du conteur est presque exclusivement féminin, et principalement entre les mains de femmes timides (même lorsqu'elles sont très accomplies), dont la connaissance de la vie est sévèrement restreinte, et qui ont des opinions trop consensuelles pour se distinguer »¹¹⁰⁴. Plus loin, il fait de nouveau référence à *L'Assommoir*, roman dont il admire la puissance depuis ses premières publications concernant Zola : « *L'Assommoir*, malgré son atmosphère fétide, regorge de passages et d'épisodes magnifiques, et la puissance soutenue de l'ensemble, l'art de porter un fardeau, est extraordinaire »¹¹⁰⁵. Cette défense très douce de *Nana* place ainsi le roman dans la lignée directe de *L'Assommoir*, dont le succès aux États-Unis est un fait avéré en 1880, à la date de publication de l'article. Ainsi, malgré toute son ironie et sa prudence, James appelle les lecteurs à mettre de côté leur aversion pour s'attacher à la puissance du roman. Cette retenue laissera la place à une curiosité grandissante dans les années qui suivent. En outre, le fait qu'il cherche à créer un lien d'empathie avec son lectorat en s'offusquant du sujet abordé renforce l'efficacité de son article, et laisse à

¹¹⁰² *Ibid*, p. 864.

Mr Zola new novel has been immensely talked about for the last six months ; but we may doubt whether, now that we are in complete possession of it, its fame will further increase.

¹¹⁰³ *Ibid*, p. 865.

Mr Zola (If we again understand him) will probably say that it is a privilege, or even a duty, of Naturalism to be dull, and to a certain extent this is doubtless a very lawful plea.

¹¹⁰⁴ *Ibid*, p. 868.

A novelist with a system, a passionate conviction, a great plan - incontestable attributes of Mr Zola - is not now to be easily found in England or the United States, where the storyteller's art is almost exclusively feminine, is mainly in the hands of timid (even when very accomplished) women, whose acquaintance with life is severely restricted, and who are not conspicuous for general views.

¹¹⁰⁵ *Ibid*, p. 869.

L'Assommoir, in spite of its fetid atmosphere, is full of magnificent passages and episodes, and the sustained power of the whole thing, the art of carrying a weight, is extraordinary.

penser que l'auteur a permis à son échelle la diffusion du modèle zolien.

En effet, son intérêt croît pour le cénacle naturaliste, ainsi que le souligne Salvan : « en 1884, l'attitude de James change quelque peu »¹¹⁰⁶. James écrit à son ami Howells, le 21 février 1884 : « J'ai vu quelque chose de Daudet, Goncourt et Zola; et il n'y a rien de plus intéressant pour moi maintenant que les efforts et expériences de ce petit groupe, ils ont une intelligence vraiment infernale de l'art, de la forme, de la manière - une vie artistique intense. Ils font aujourd'hui le seul type de travail que je respecte ; et malgré leur pessimisme féroce et leur traitement des choses impures, ils sont au moins sérieux et honnêtes »¹¹⁰⁷. L'intérêt de James augmente ainsi, il montre une grande curiosité pour le Naturalisme, qu'il concrétisera notamment à travers son essai *The Art of Fiction*, publié à Boston en 1884.

2 Une réflexion sur sa propre écriture : lien avec Zola

L'essai fait suite aux déclarations de Walter Besant. James les discute afin d'exposer son propre avis. Ce faisant, il cite régulièrement les auteurs français. Que ce soit Flaubert ou Balzac, James souhaite se placer dans la lignée d'une littérature, qui, pour lui, a l'avantage de se préoccuper plus de la forme que ses homologues outre Manche et outre Atlantique. Dès l'introduction, il affirme « Il y a seulement peu de temps, on a pu supposer que le roman anglais n'était pas ce que les Français appellent discutable »¹¹⁰⁸. Ainsi, une grande partie de l'essai consiste à faire un éloge de la forme en littérature. Puis, James érige la réalité en tant que valeur principale du roman, se plaçant ainsi dans la lignée directe de Zola, tout en rappelant que l'œuvre d'art est une œuvre d'imagination. L'auteur américain rappelle alors *Mes Haines*, où l'auteur de *Thérèse Raquin* explique à ses détracteurs que la vérité dans un roman n'est pas la vérité dans un article de presse, et qu'« une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament »¹¹⁰⁹. En effet, le chef de file du naturalisme a dû subir les attaques de nombreux critiques, qui pensaient que le naturalisme consistait en une copie plate de la réalité. Zola dément cette affirmation, tout en mettant en valeur l'importance de l'observation dans une œuvre littéraire. James estime également que l'œuvre d'art ne peut se passer d'un appui solide dans la vérité. Il développe cet avis en prenant

¹¹⁰⁶SALVAN Albert J, *Zola aux Etats-Unis*, op. cit, p.52.

¹¹⁰⁷ *Lettre à William Dean Howells, Paris, 21 février 1884*, in *Henry James Letters Vol 3, 1883-1895*, edited by Léon Edel, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1980.

I have been seeing something of Daudet, Goncourt and Zola ; and there is nothing more interesting to me now than the effort and experiment of this little group, with it truly infernal intelligence of art, form, manner - its intense artistic life. They do the only kind of work, today, that I respect ; and in spite of their ferocious pessimism and their handling of unclean things, they are at least serious and honest.

¹¹⁰⁸ BESANT Walter and JAMES Henry, *The Art of fiction*, op. cit, p.52.

Only a short time ago it might have been supposed that the English novel was not what the French call discutable.

¹¹⁰⁹ ZOLA Émile, *Mes Haines*, op. cit, p.25.

l'exemple de *Don Quichotte* : « La réalité de Don Quichotte ou de M. Micawber est une teinte très délicate ; c'est une réalité tellement colorée par la vision de l'auteur que, si vive qu'elle soit, on hésiterait à la proposer comme modèle ; on s'exposerait à des questions très embarrassantes de la part du côté élève »¹¹¹⁰ Avant de rappeler quelques pages plus loin « Je suis loin de vouloir minimiser l'importance de l'exactitude – de la réalité du détail »¹¹¹¹. Dans la proposition « c'est une réalité bien colorée par la vision de l'auteur »¹¹¹², nous retrouvons l'idée de « l'œuvre d'art est un coin de la création vue à travers un tempérament ». James possède une édition de *Mes Haines* datée de 1879, ainsi qu'une autre rachetée en 1895, situées dans deux bibliothèques différentes, et dont l'une est signée par lui-même. À une époque où le roman n'est encore que peu théorisé en Amérique, James se fait passeur des idées de la littérature française mais aussi à des formes d'écriture plus théoriques.

Outre ces considérations qui se rapprochent des idées zoliennes, James cite le nom de l'auteur. Il propose un avis ambivalent : « [...]Malgré M. Zola, qui raisonne moins bien que ce qu'il peint, et qui ne se réconciliera pas avec cet absolu du goût [...] »¹¹¹³. Les critiques de l'auteur américain sur Zola abordent en général les thèmes du pessimisme et de la crudité de l'écriture. Il se rapproche ainsi d'une morale anglo-saxonne, à laquelle il se conforme généralement de lui-même mais qui lui permet également de séduire son lectorat. En le comparant à d'autres critiques, notamment celles qui ont commenté *Nana* ou *Pot-Bouille*, il est peu virulent à l'égard de Zola. Peut-être a-t-il jugé que les romans zoliens étaient trop crus pour le public des États-Unis et a voulu l'avertir. Malgré cette critique acerbe, James est capable de voir des points positifs chez l'auteur français, et d'en admirer la force et la puissance. Cette idée se trouve confortée par ces quelques phrases, que James place à la toute fin de son article, selon notre interprétation, à dessein: « En France, on voit un effort prodigieux (celui d'Émile Zola, avec son œuvre solide et sérieuse à laquelle aucun explorateur du pouvoir du roman ne peut faire allusion sans respect), on voit un effort extraordinaire, vicié par un esprit de pessimisme sur une base étroite. M Zola est magnifique, mais il paraît ignorant à un lecteur anglais ; il a l'air de travailler dans le noir ; s'il avait autant de lumière que d'énergie, ses résultats seraient de la plus haute valeur »¹¹¹⁴. Pour James, les romans

¹¹¹⁰ BESANT Walter and JAMES Henry, *The Art of fiction*, op. cit, p.63.

The reality of Don Quiscote or Mr Micawber is a very delicate shade ; it is reality so colored by the author's vision that, vivid as it may be, one would hesitate to propose it as a model ; one would expose one's self to come very embarassing questions as the part of pupil.

¹¹¹¹ *Ibid*, p.66.

I am far from intending by this to minimize the importance of exactness - of truth of detail.

¹¹¹² it is reality so colored by the author's vision.

¹¹¹³ *Ibid*, p. 73-74.

[...] in spite of M Zola, who reasons less powerfully than he represents, and who will not reconcile himself to this absoluteness of taste [...].

¹¹¹⁴ *Ibid*, p. 85.

In France we see a prodigious effort (that of Emile Zola, to whose solid and serious work no explorer of the capacity of the novel can allude without respect), we see an extraordinary effort, vitiated by a spirit of

zoliens ne sont simplement pas adaptés au public anglophone.

James se trouve dans une position difficile : sa curiosité et son goût de l'expérimentation le poussent à travailler ses fictions dans un sens naturaliste. Il relève l'apport théorique des littérateurs français, desquels Zola fait partie : « Les Français, qui ont amené la théorie de la fiction à une complétude remarquable, n'ont qu'un mot pour le roman, et n'ont pas tenté de petites choses, que je puisse voir, pour cela »¹¹¹⁵. James a donc théorisé son art en l'inscrivant notamment dans la tradition littéraire française. Ses idées ressemblent à celle du chef de file du naturalisme. Cependant, s'il n'hésite pas à saluer l'apport français à la littérature, il reste ambivalent lorsqu'il s'agit d'évoquer directement Zola.

Au fur et à mesure que James utilisait le nom de Zola pour assurer la diffusion de ses propres ouvrages, son avis a évolué, et malgré les quelques critiques, sa façon d'appréhender l'œuvre zolienne révèle une certaine admiration. Il contribue ainsi probablement à l'évolution de la critique américaine envers l'auteur français. Malgré la crudité du langage et les thématiques parfois jugées vulgaires ou hideuses, James semble partager avec son pair des conceptions de l'art littéraire ainsi qu'une certaine vision de l'homme.

II Les rapports littéraires entre James et Zola

Lorsque James débute sa carrière littéraire, il ne connaît encore que peu l'Europe. Lorsqu'il atteint la quarantaine, Powers note une profonde modification dans son écriture : « Quiconque familier avec les premières fictions de James jusqu'à la publication du *Portrait of a Lady* (1880-1881) remarquera dans la fiction qui a suivi un changement marqué à la fois dans le sujet et, plus frappant encore, dans la technique narrative »¹¹¹⁶. Le chercheur met ce renouveau à l'actif de sa rencontre avec le cénacle naturaliste en 1875 : « Les changements dans l'art de la fiction chez James trouvent leur explication la plus satisfaisante en se référant à l'influence exercée sur lui par le groupe d'écrivains réalistes et naturalistes auxquels il a été présenté en 1875 : Gustave Flaubert, Edmond de Goncourt, Ivan Tourgueniev, Émile Zola, Alphonse Daudet et Guy de Maupassant »¹¹¹⁷.

pessimism on a narrow basis. M Zola is magnificent, but he strikes an English reader as ignorant ; he has an air of working in the dark ; if he had as much light as energy, his results would be of the highest value.

¹¹¹⁵ *Ibid*, p. 70.

The French, who have brought the theory of fiction to remarkable completeness, have but one word for the novel, and have no attempted smaller things in it, that I can see, for that.

¹¹¹⁶ POWERS Lyall H., *Henry James and the Naturalist Movement*, Michigan State University Press, Michigan, 1971.

Anyone familiar with James's early fiction up to the publication of *The Portrait of a Lady* (1880-1881) will notice in the fiction that followed a marked change both in subject matter and, more arresting, in narrative technique.

¹¹¹⁷ *Ibid*.

The changes in James' art of fiction can most satisfactorily be accounted for by referring to the

La première entrevue avec ce petit groupe coïncide sans doute avec la lecture d'articles de Zola. Néanmoins, selon les recherches établies par Léon Edel et Adeline R. Tintner¹¹¹⁸, James n'a acquis des volumes de l'auteur français qu'à partir de 1878. Ainsi, le fait de s'être joint au cénacle naturaliste semble-t-il « une fois par mois » n'a pas eu pour effet immédiat l'achat d'un ouvrage. *Son Excellence Eugène Rougon* et *L'Assommoir*, ont probablement été les premiers que James a lus : il a écrit un article commentant le premier en 1876, et évoque le second dans des lettres. Le plus ancien ouvrage de Zola présent dans la bibliothèque est *Une page d'amour*¹¹¹⁹, manifestement une première édition, puisque il date de 1878. Il est à noter que ce roman est le premier traduit publié outre Atlantique, la même année. Nous pourrions supposer qu'il a appris la publication de la traduction, en a déduit le probable succès du roman aux États-Unis : l'écrivain américain s'est donc intéressé au texte et à son auteur. Cet achat pourrait ainsi présupposer un intérêt naissant de James pour Zola à partir de 1878. Après l'acquisition de ce premier volume, il semble un peu plus sensible aux idées zoliennes. Les ouvrages datés de 1879 seront liés à des ouvrages fondateurs de la méthode. Il s'agit de *Mes Haines*, signé de la main de James, et *La Fortune des Rougon*, non signé¹¹²⁰. Le premier est un recueil d'articles qui explique la méthode zolienne, tandis que le second est l'origine même des *Rougon-Macquart*. L'année suivante confirme son intérêt : il poursuit le cycle commencé en acquérant *La Curée*, *Le Ventre de Paris* et *La Conquête de Plassans*¹¹²¹. Parallèlement, il continue à se procurer les volumes contemporains, puisque sa bibliothèque contient également les éditions de 1880 des *Soirées de Médan* et du *Roman Experimental*¹¹²². En l'espace de deux ans, il a ainsi acquis les quatre premiers tomes des *Rougon-Macquart*, les deux plus importants ouvrages théoriques de Zola publiés alors, et le recueil qui officialise l'école naturaliste en France.

Ces divers éléments permettent d'avancer l'hypothèse selon laquelle l'auteur américain a pu progressivement s'approprier des thématiques et techniques zoliennes entre 1876 et 1886, date à laquelle il publie son premier roman de la période naturaliste. C'est un temps où il n'a pas eu de volonté affirmée d'utiliser le modèle zolien. Nous circonscrivons donc la réflexion aux romans publiés avant 1886, laissant les œuvres dites naturalistes pour la dernière partie de l'analyse. Malgré cela, quelques thématiques particulières sont reprises dans les romans jamesiens. Il semble que les préoccupations des deux écrivains se soient partiellement et temporairement rejointes.

influence exerted upon him by the group of realist and naturalist writers to whom he was introduced in 1875 : Gustave Flaubert, Edmond de Goncourt, Ivan Turgenev, Emile Zola, Alphonse Daudet, and Guy de Maupassant.

¹¹¹⁸ EDEL Léon et TINTNER R. Adeline, *The Library of Henry James*, UMI Research Press, Ann Arbor/London, 1987.

¹¹¹⁹ EDEL Léon et TINTNER R. Adeline, *The Library of Henry James*, op. cit, p. 66.

¹¹²⁰ *Ibid*, p. 66.

¹¹²¹ *Ibid*.

¹¹²² *Ibid*.

James prête souvent attention aux milieux mondains anglo-saxons, notamment dans *The Europeans*, publié en 1878 ou *The Portrait of a Lady*, publié en 1881. À cette époque, il a lu *Une page d'amour*, mais aussi *Son Excellence Eugène Rougon* et *L'Assommoir*, puisqu'il donne son avis sur ces ouvrages dans des articles. De ces trois œuvres, seule la deuxième évoque un milieu mondain, mais les trois abordent le thème de l'individu face à la société, thème qui traverse les romans jamesiens. L'auteur développe une conception cynique de l'environnement bourgeois qui n'est pas sans rappeler les tomes zoliens qu'il connaît. Eugénie rappelle parfois les personnages zoliens par sa nature nerveuse. En outre, lorsque James développe une image cynique et acide du médecin dans *Washington Square* en 1880, il a acquis *La Fortune des Rougon* et connaît le docteur Pascal. Une partie de l'intrigue fait également directement référence à l'hérédité. Sans affirmer qu'une influence a pu avoir eu lieu, son traitement de ce personnage démontre une conception décalée et peut être quelque peu parodique du type du médecin. Enfin, les femmes de l'imaginaire jamesienne prennent fréquemment un rôle prépondérant dans l'œuvre. Les personnages féminins charismatiques et souvent puissants sous couvert d'une grande sensibilité sont caractéristiques de son écriture : le lecteur retrouver Gertrude dans *The Europeans*, « Daisy Miller » dans la nouvelle éponyme, et Isabelle Archer dans *The Portrait of a Lady*.

1 Les milieux mondains, l'intégration à un nouveau milieu

Une majorité de romans jamesiens se déroule dans des milieux mondains. C'est le cas pour *The American*, *Washington Square*, *Daisy Miller* et *The Europeans*. En outre, ces trois romans ont aussi le point commun de mettre en scène des personnages qui souhaitent s'intégrer dans un nouveau milieu. Il s'agit de Catherine Sloper qui tente vainement de se fondre dans le cercle ultra mondain et peu accueillant de son père ou d'Eugénie et sa famille anglaise qui retrouvent leurs cousins à New York et espèrent pouvoir commencer une nouvelle vie, tandis que Daisy Miller, Américaine, voyage jusqu'en Angleterre et en Italie, où elle est perçue comme une originale. Le thème est récurrent dans une grande partie de la production romanesque de James, dans laquelle de nombreux protagonistes se trouveront exclus.

L'intégration dans un un nouveau milieu est également un thème récurrent chez Zola. Pour l'auteur français, il s'agit de l'opposition entre la province et Paris. Les *Rougon-Macquart* relatent l'histoire d'une famille originaire de Plassans, une petite sous-préfecture fictive du Sud de la France. Les romans parisiens du cycle racontent l'intégration plus ou moins aisée d'un membre de la famille à Paris. *The Europeans* raconte la façon dont deux Européens, la baronne Eugénie et son frère Félix viennent à Boston afin de s'y installer quelques temps et rendre visite à des parents. A priori, ce schéma de visites mondaines dans un décor international ne correspond pas au modèle zolien, mais

bien au matériel jamesien. À travers son texte, Henry James met en valeur les différences de culture entre le vieux continent et la Nouvelle Angleterre. C'est une conception narrative dont l'auteur a l'habitude : *The American* raconte l'histoire d'un Américain qui découvre la vie en France, et *The Portrait of a Lady* relate les aventures de l'Américaine Isabel en Angleterre puis en Europe. Le côté supposé candide des Américains et conventionnel des Européens est parfaitement mis en valeur. Le roman jamesien entre en résonance avec la théorie de Zola selon laquelle les êtres humains sont influencés par leur hérédité mais surtout par leur milieu : c'est l'intrigue centrale de *The Europeans*. Des personnages de la même famille, donc soumis à la même hérédité, évoluent dans un nouveau milieu. Divers malentendus naissent tout au long de l'histoire. Henry James semble ici suivre un schéma expérimental similaire à celui des *Rougon-Macquart*, décrivant les raisons de l'échec d'Eugénie, qui rentre en France, et celles de la réussite de Félix, qui décide de rester en Amérique.

Les personnages, dans *The Europeans*, ont parfois tendance à faire de leurs origines et environnements un sujet à éviter. En réponse à Gertrude qui cherche à mieux le connaître, Félix répond « Vous savez qu'il y a des gens comme ça. À propos de leur pays, leur religion, leur profession, ils ne peuvent rien dire. »¹¹²³. Pourtant, les questions que vont se poser les deux Européens tout au long du roman et spécialement au début démontreront l'importance qu'a eu ce milieu sur la construction de leur personnalité, notamment dans la pensée d'Eugénie. Ce thème est au centre des préoccupations des personnages, qui se comparent beaucoup entre eux. Voici notamment l'une des pensées de la baronne, qui s'émeut du puritanisme de ses cousins: « La baronne pensa qu'elle n'avait jamais vu personne de moins démonstratif »¹¹²⁴. L'étonnement de la baronne face à ses cousins est l'un des principaux thèmes du roman. Elle est surprise du manque de nuances de ses hôtes : « "Et il n'y a rien", demanda la baronne, "entre ces extrêmes - l'ecclésiastique mystérieux et cette rude jeunesse?" »¹¹²⁵. Ces nouveaux environnements sont en décalage avec la personnalité d'Eugénie au point qu'elle finit par quitter le pays.

La personnalité des actants ne semble que très peu se rapprocher des exemples les plus canoniques de Zola. Cependant, ils agissent parfois par impulsions, ce qui sous-tend l'action d'une force plus puissante qu'eux, à l'image de l'hérédité et des milieux. De la même façon qu'Hélène, dans *Une page d'amour*, tente de lutter en vain contre elle-même, Eugénie se trouve soumise à des émotions : « Eugénie était une femme d'émotions soudaines, et maintenant, de façon inattendue, elle

¹¹²³ JAMES Henry, *The Europeans*, Penguin Popular Classics Books, London, Great Britain, first published 1878, 1995, p.28.

You know there are people like that. About their country, their religion, their profession, they can't tell.

¹¹²⁴ *Ibid*, p. 37.

The Baroness thought she had never seen people less demonstrative.

¹¹²⁵ *Ibid*, p. 34.

"And there is nothing", asked the Baroness, "between these extremes - the mysterious ecclesiastic and that intemperate youth?"

en sentait une monter dans son cœur »¹¹²⁶. Tout comme Hélène, elle n'aura cependant pas l'occasion d'être heureuse. Ressentant ce bonheur subitement chez les parents qu'elle est venue visiter, et particulièrement du fait de l'intérêt que lui porte et que lui portera pendant tout le roman Robert Acton, elle ne pourra cependant pas lutter contre sa nature, et quittera dans la douleur les États-Unis pour retourner en Europe. Sa passion rappelle celle d'Hélène, dont les émotions meuvent le corps et l'esprit pendant tout le roman, ainsi que dans ces lignes, alors que l'abbé tente de la convaincre d'épouser un autre homme que celui qu'elle aime en secret : « Elle ne le laissa pas achever. Brusquement, elle parla avec une révolte et une répulsion extraordinaires »¹¹²⁷. Néanmoins, Hélène demeure à Passy à la fin du roman, tandis qu'Eugénie quitte Boston pour rejoindre sa terre d'origine. Il n'existe pas de ca similaire chez Zola à l'époque de l'écriture de *The Europeans* : les personnages qui ne parviennent pas à s'adapter meurent ou se résignent, tels que Silvère, Gervaise ou Hélène. Le recul d'Eugénie sur sa propre condition est très jamesien, malgré son aspect déterministe.

Le déterminisme n'est cependant pas le seul domaine où les œuvres de jeunesse de James rappellent les préoccupations zoliennes. Dès *La Fortune des Rougon*, Zola présente un cas d'innéité : le docteur Pascal. Le personnage revient régulièrement au cours du cycle, apportant généralement un point de vue médical et objectif. James n'a pas pour habitude de mettre en scène des médecins, pourtant il crée le docteur Sloper dans Washington Square, personnage qui donne un point de vue bien différent de la vision zolienne.

2 Figure du médecin

Whashington Square est écrit par James au cours de l'année 1880, et publié dans le *Cornhill Magazine* et le *Harper's New Monthly* à partir de décembre. Cette année est une date importante pour le naturalisme : *Nana* paraît et se vend à des milliers d'exemplaires, confirmant ainsi le succès de Zola amorcé deux ans plus tôt avec *L'Assommoir*. C'est également durant cette période que de nombreux écrivains décident de suivre le mouvement naturaliste, en publiant *Les Soirées de Médan* en collectif avec Zola, ouvrage présent dans la bibliothèque de James la même année¹¹²⁸.

C'est pendant cette année particulière qu'est rédigé *Whashington Square*, roman parfois rapproché d'*Eugénie Grandet* de Balzac. Il est possible que le personnage du docteur Sloper rappelle quelque peu le modèle zolien. James détient cette année-là trois sur quatre des premiers

¹¹²⁶ *Ibid*, p. 44.

Eugénie was a woman of sudden emotions, and now, unexpectedly, she felt one rising in her heart.

¹¹²⁷ *UPA*, t.II, p.873.

¹¹²⁸ EDEL Léon et TINTNER R. Adeline, *The Library of Henry James*, op. cit, p.66.

Rougon-Macquart à savoir *La Curée*, *Le Ventre de Paris* ainsi que *La Conquête de Plassans*, mais aussi des ouvrages théoriques, à savoir *Mes Haines* et *Le Roman Expérimental*, dont il possède pour chacun des exemplaires datés de 1880¹¹²⁹. Il semble logique de penser que, l'année où il s'intéresse tant aux romans qu'à la théorie zolienne, Henry James ait tenté de transposer ses connaissances au sein même de *Washington Square*.

Le roman *Washington Square* met en scène une relation conflictuelle et douloureuse entre Catherine Sloper et son père. Celui-ci n'hésite pas à la rabaisser et à lui montrer son mépris. Elle tombe amoureuse de Morris Townsend, qui ne lui fait la cour que pour son argent. Son père lui démontre qu'elle ne peut pas être aimée pour ce qu'elle est, avec un acharnement et une indifférence pour les sentiments de sa fille qui peuvent rappeler Grandet. Néanmoins, Sloper est moins égoïste que le personnage balzacien : il cherche aussi à protéger sa fille. La thématique de la manipulation est également utilisée dans divers *Rougon-Macquart*, notamment *La Curée* ou *La Conquête de Plassans*, que James vient de lire à cette époque. L'auteur y recourt cependant à des fins différentes : alors qu'elle est avant tout psychologique dans *Washington Square*, il s'agit dans *La Curée* d'une affaire d'argent et dans *La Conquête de Plassans* d'obtenir plus de pouvoir pour l'abbé Faujas. Henry James reprend donc ici un thème récurrent dans le modèle zolien.

Dans son roman, une partie du nœud de l'histoire s'organise autour d'une supposée anomalie héréditaire. Catherine Sloper est niaise, tandis que son père est perçu comme intelligent, notamment du fait de sa profession. La mère, morte avant que son enfant ne puisse la connaître, était belle : « Mrs Sloper était aimable, gracieuse, accomplie, élégante [...] »¹¹³⁰ et intelligente : « son épouse était une femme raisonnable, mais elle était une rare exception »¹¹³¹. Catherine semble donc représenter une anomalie héréditaire, dont Zola parle en ces termes dans le premier tome des *Rougon-Macquart* : « L'autre fils Rougon, Pascal, celui qui était né entre Eugène et Aristide, ne paraissait pas appartenir à la famille. C'était un de ces cas fréquents qui font mentir l'hérédité. »¹¹³² Par ailleurs, le premier fils du couple est mort à l'âge de trois ans, et madame Sloper est décédée très peu de temps après avoir mis au monde Catherine, ce qui, au départ, entraîne un manque d'amour chez le docteur pour sa fille. Cependant, ce dernier cherche à reprendre en main ses fonctions de père, car, ainsi que le souligne James « il était tout à fait honnête homme [...] »¹¹³³. Il demande alors à sa sœur de lui venir en aide : « Essayez de faire d'elle une femme intelligente,

¹¹²⁹ *Ibid.*

¹¹³⁰ JAMES Henry, *Washington Square*, Penguin Books, London, Great Britain, first published 1880, 1984, p. 28.

Mrs Sloper was amiable, graceful, accomplished, elegant [...].

¹¹³¹ *Ibid.*, p.32.

his wife was a reasonable woman, but she was a high exception.

¹¹³² *LFDR*, t. I, p. 66.

¹¹³³ JAMES Henry, *Washington Square*, op. cit, p. 28.

he was a thoroughly honest man [...].

Lavinia, je voudrais qu'elle soit une femme intelligente »¹¹³⁴. Néanmoins, son manque d'empathie pour Catherine revient vite, particulièrement lorsqu'il prend conscience que sa fille ne sera jamais intelligente. Il la rejette : selon lui elle ne ressemble pas assez à sa mère qui est une « rare exception »¹¹³⁵ par rapport aux autres femmes, ni à lui-même.

Nous soutenons l'hypothèse selon laquelle le docteur Sloper déteste la santé de sa fille du fait du paradoxe morbide dû aux décès consécutifs de son premier né et de son épouse. En effet, le narrateur met souvent en avant la santé incroyable de Catherine, qui la rend même jolie: « her appearance of health constituted her principal claim to beauty, and her clear, fresh complexion in which white and red were equally distributed, was, indeed, an excellent thing to see »¹¹³⁶. Ces divers événements amènent à penser que le manque d'amour vient plus du manque de ressemblance avec les parents que du drame familial qui a précédé la naissance de la jeune fille, et pose donc la problématique de l'anomalie héréditaire comme une source de conflit entre parents et enfants : c'est un angle de vue que Zola n'a pas encore utilisé, ce qui tendrait à faire penser que James poursuit la réflexion zolienne sur l'hérédité. Lorsque James écrit *Washington Square*, il connaît le docteur Pascal, pour l'avoir découvert dans *La Fortune des Rougon*, *La Curée*, et sans doute *La Faute de l'abbé Mouret*, bien qu'il n'y ait pas de preuve de l'acquisition de ce roman par James. Dans cette perspective, Catherine présente, comme Pascal, des caractères d'innéité. Le médecin des Rougon-Macquart semble indifférent au traitement que lui fait subir Félicité : « Pascal, qui préférerait rire chaque fois qu'il avait à se fâcher, répondait gaiement, avec une fine ironie : “Allons, ne vous plaignez pas, je ne veux point vous faire faire entièrement banqueroute : je vous soignerai tous pour rien, quand vous serez malades” »¹¹³⁷. James expérimente la même situation à propos d'un personnage féminin adolescent et sans grande confiance en ses capacités.

Pascal fait partie de la branche légitime des Rougon-Macquart, celle qui réussit financièrement, mais dont les principaux représentants sont généralement des ambitieux sans valeurs morales. Dès son plus jeune âge, il se différencie de sa fratrie par un fort penchant pour l'étude, il devient alors médecin rapidement. Il se voit comme un cas d'innéité. Pascal ne se soucie pas de sa clientèle, mais est heureux d'étudier : « Moins il avait de malades, plus il pouvait s'occuper de ses chères sciences »¹¹³⁸. Ces caractéristiques rappellent celle du Docteur Sloper à de

¹¹³⁴ *Ibid*, p. 33.

Try and make her a clever woman of her, Lavinia, I should like her to be a clever woman.

¹¹³⁵ *Ibid.*, p. 32.

high exception.

¹¹³⁶ *Ibid.*, p.37.

her appearance of health constituted her principal claim to beauty, and her clear, fresh complexion in which white and red were equally distributed, was, indeed, an excellent thing to see.

¹¹³⁷ *LFDR*, t. I, p. 68.

¹¹³⁸ *Ibid.*, p.67.

nombreux égards. Comme Pascal, Sloper est « an observer, even a philosopher, and to be bright was so natural to him, and (as the popular voice said) come so easily, that he never aimed at mere effect, and has none of the little tricks and pretensions of second-rate reputations »¹¹³⁹. Son goût pour l'observation est très régulièrement mis en valeur par l'auteur : « he makes notes of everything »¹¹⁴⁰ ou encore un peu plus loin, le personnage affirme : « What I tell you is the result of thirty years of observation ; and in order to be able to form that judgment in a single evening, I have had to spend a lifetime in study »¹¹⁴¹. Ces caractéristiques communes sont également des traits de personnalité forts de l'auteur, raison pour laquelle la reprise du personnage ne peut être anodine. Un lecteur attentif de Zola, comme l'a probablement été James, prend assez vite conscience que l'auteur des *Rougon-Macquart* se projette dans ses œuvres, et que le Docteur Pascal le représente. Il serait donc possible de voir dans le fameux Docteur Sloper une parodie du personnage de Zola, qui montrerait le point de vue de James, entre une certaine fascination puisqu'il reprend un canon zolien, et de la répulsion étant donné la méchanceté du médecin de *Washington Square*. En effet, les deux hommes se différencient dans leurs motivations et la façon dont ils gèrent leurs relations sociales. Si Pascal vit hors du monde, sans se soucier de sa réputation, ce n'est pas le cas du Docteur Sloper, qui est ambitieux et ne peut accepter sa fille sous prétexte que celle-ci n'est pas assez belle ni assez intelligente à ses yeux. En prenant les caractéristiques principales d'un personnage zolien pour finalement le rendre néfaste pour les autres, James propose une dénonciation nouvelle du naturalisme, plus littéraire qu'elle ne l'est lorsqu'il écrit ses articles dans divers périodiques.

Ainsi, les personnages de docteurs se rapprochent pour leur érudition, mais l'auteur américain propose une personnalité différente : Sloper devient méprisant et abusif envers son enfant, malgré son érudition. En outre, sa méchanceté a un réel impact sur la jeune fille. L'auteur s'intéresse davantage que son confrère aux conséquences des atavismes héréditaires et propose ainsi une nouvelle lecture du naturalisme zolien en y accentuant davantage l'importance de la psychologie des personnages.

3 Des personnages féminins libres : Gertrude et Isabelle

Les personnages féminins libres et fascinants illustrent le paysage littéraire jamesien. Leur

¹¹³⁹ JAMES Henry, *Washington Square*, op. cit, p. 28.

un observateur, même un philosophe, et être brillant était si naturel pour lui, et (comme le disait la voix populaire) venait si facilement, qu'il n'a jamais essayé de faire un effet, et n'a aucun des petits tours et prétentions que font les réputations de second ordre.

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 33.

Il prenait des notes de tout.

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 65.

Ce que je te dis est le résultat de trente ans d'observation ; et pour être capable de former un jugement en seulement un soir, j'ai dû passer toute ma vie à étudier.

désir de liberté est souvent incompris, comme chez Daisy Miller, dont le comportement spontané séduit Winterbourne. Il la suit jusqu'à Rome et découvre qu'elle n'a plus que peu de temps à vivre. Les intrigues se nouent régulièrement autour du mariage d'une jeune fille. Isabelle Archer de *The Portrait of a Lady* est courtisée par trois prétendants, tandis qu'Eugénie hésite à se marier avec Robert Acton dans *The Europeans*. Elle finit par renoncer à cet homme, mais de son côté, son frère Félix épouse l'Américaine Gertrude, qui clame son droit à la liberté. Ces trois personnages viennent des États-Unis : James leur confère une certaine candeur qu'il attribue à leur nature.

Ce thème peut rappeler l'influence des milieux mais aussi de l'hérédité : les Américaines seraient plus spontanées du fait de leur environnement mais aussi du fait de leur culture. James crée un stéréotype. À la grande surprise de Félix, Gertrude déclare : « Why shouldn't I be frivolous, if I want ? One has the right to be frivolous, if it's one's nature »¹¹⁴². Ce terme de « nature » se réfère directement au mot « naturaliste ». Chez James, les comportements liés aux influences sont acceptables. Plutôt que de chercher les conséquences des influences héréditaires dans leurs aspects les plus dramatiques, ils les considèrent comme de simples caractéristiques de la personnalité. Gertrude, un personnage féminin très positif, clame ainsi sa liberté à respecter ses penchants naturels. Le mot choisi transmet l'idée d'un déterminisme tout à fait zolien. Le thème de la nature revient ensuite dans la bouche de Charlotte : « It might have been easy, if you had allowed it. You wouldn't let me be natural »¹¹⁴³, puis à la toute fin, lorsqu'Eugénie repart vers l'Europe : « The elder world was after all her natural field »¹¹⁴⁴. Toute la morale du roman réside dans le fait de ne pas aller contre sa nature, nature qui rappelle les failles héréditaires dans le paysage zolien. Il s'agit d'une façon plus positive de considérer l'essence humaine. Plus encore, il s'agit, comme le montre la fin du roman, de mettre en accord sa nature et son milieu, ce qui rappelle la théorie zolienne sur les déterminismes.

L'histoire de *The Portrait of a lady* est plus pessimiste. Alors que Gertrude demeure dans son lieu de naissance, Isabelle Archer en est éloignée, et crée ainsi un décalage profond avec son environnement. Elle refuse la discrétion et ose affirmer ses opinions, suscitant de l'indignation chez son auditoire, malgré sa grande intelligence : « She [Isabel] made up her mind that their lives were, though luxurious, inane, and incurred some disfavour by expressing this view on bright Sunday afternoons, when the American absentees were engaged in calling upon each other. Though her listeners passed for people kept exemplarily genial by their cooks and dressmakers, two or three of them thought her cleverness, which was generally admitted, inferior to that of the new theatrical

¹¹⁴² JAMES Henry, *The Europeans*, op. cit., p. 107.

Pourquoi ne devrais-je pas être frivole, si je veux ? On peut être frivole, si c'est dans notre nature.

¹¹⁴³ *Ibid*, p. 167.

Cela aurait pu être simple, si tu l'avais autorisé. Tu n'as pas voulu me laisser être naturelle.

¹¹⁴⁴ *Ibid*, p. 177.

Le vieux monde était son environnement naturel, après tout.

pieces »¹¹⁴⁵. Isabel Archer ne semble pas au fait de ce que la société attend d'elle, elle attire ainsi sur sa personne les jugements négatifs de son entourage. Pendant une grande partie de l'œuvre, elle ne peut se résigner à s'effacer. Zola met également en scène une expatriée en la personne de Clorinde, la fille de la Comtesse Balbi dans *Son Excellence Eugène Rougon*. Elle partage avec Isabel son audace, néanmoins le personnage zolien semble réfléchir à son discours et faire de son expatriation un atout. Les deux personnages féminins se rejoignent ainsi sur leur intelligence et la puissance des réactions qu'elles suscitent. Le parallèle reste assez lointain, car Isabel, malgré son intelligence, finit par se comporter comme la société l'entend, tandis que Clorinde parvient à obtenir plus de pouvoir. Le personnage américain est plus résigné et moins calculateur que l'Italienne. Isabel ressemble ainsi à la jeune Gertrude construite par James deux ans auparavant, mais elle est éloignée de son environnement d'origine, comme l'est Clorinde. L'auteur américain pose la question de l'adaptation pour un personnage féminin naturel, intelligent et fort dans un nouveau milieu de la même façon que Zola en transposant la situation dans les deux pays qu'il connaît le mieux : les États-Unis et l'Angleterre.

Ainsi, les premières années durant lesquelles James se familiarise avec le modèle zolien sont marquées par la présence de quelques éléments communs dans les romans des deux auteurs. L'écrivain américain semble accorder de plus en plus d'importance à l'influence de l'environnement, et son emploi du mot « nature » laisse à penser qu'il s'interroge sur l'hérédité. Le déterminisme et l'expérimentation prennent de plus en plus de place dans ses intrigues. Il s'interroge sur les conséquences psychologiques de situations qui ont eu lieu dans l'univers zolien sans être étudiées sur ce point de vue particulier. Il analyse par exemple un cas d'innéité arrivé dans la famille monoparentale du docteur Sloper en mettant en avant le ressenti des personnages. La figure du personnage féminin puissant semble évoluer de *The Europeans* à *The Portrait of a Lady* : James y ajoute des expérimentations dont l'idée peut s'inspirer notamment de *Son Excellence Eugène Rougon*, œuvre lue par l'auteur. Il paraît donc naturel que quelques années plus tard, l'auteur américains décide d'aller plus loin dans ses expériences et de s'essayer à recréer le naturalisme zolien. Sa connaissance du cénacle naturaliste et de ses fondements balzaciens l'enjoignent à s'inspirer également d'autres auteurs du courant littéraire : nous choisirons de nous concentrer sur ce qui le rapproche de Zola.

¹¹⁴⁵ JAMES Henry, *The Portrait of a Lady*, an authoritative text Henry James and the novel reviews and criticism, second edition, edited by Robert D. Bamberg, W. W. Norton Company, New York, London, 1995, p. 183.

Elle [Isabel] décida dans son esprit que leurs vies étaient, bien que luxueuses, idiotes, et encourut une certaine défaveur en exprimant ce point de vue pendant les dimanches après-midi ensoleillés, lorsque les Américains expatriés étaient engagés à se retrouver. Bien que ses auditeurs passassent pour des gens que leurs cuisiniers et couturiers entretenaient pour qu'ils soient exemplairement aimables, deux ou trois d'entre eux jugeaient son intelligence, généralement admise, inférieure à celle des nouvelles pièces de théâtre.

III Les essais naturalistes

Dans son étude d'influence, Salvan n'évoque pas James¹¹⁴⁶. L'écrivain est examiné en tant que critique et non en tant que romancier ayant repris le modèle. Yves Chevrel propose divers tableaux pour illustrer le naturalisme international. Bien qu'écrits en 1886, ni *Princess Casamassima* ni *Bostonians* ne figurent dans le tableau IV : « le naturalisme triomphant, 1885-1888 »¹¹⁴⁷. Le chercheur précise cependant que le but de son étude n'est pas de proposer une liste exhaustive mais bien de dresser une esquisse : « C'est pourquoi il est possible, à partir de ces repères, d'esquisser, au moins provisoirement, une histoire du mouvement naturaliste qui pourrait bien apparaître d'abord comme celle d'une communauté de lecteurs, de plus en plus étendue, qui finit par imposer ses choix à des critiques professionnels qui, dans l'ensemble, ont manifesté une grande hostilité »¹¹⁴⁸. James constate le développement du lectorat naturaliste et tente de le séduire. À cette époque, ses écrits rencontrent un succès assez modeste, à l'exception de la nouvelle « Daisy Miller ». Il manque de moyens financiers, ainsi que le révèle la correspondance avec son père. Il est en effet souvent contraint de demander de l'argent. Il espère pouvoir subvenir à ses besoins de façon plus efficace en proposant des romans naturalistes.

Léon Edel identifie plusieurs phases de création dans la vie de James. L'auteur expérimente divers styles tout au long de sa carrière. En 1881, il revient aux États-Unis après six ans d'absence. Malgré son retour, il estime que les Américains ne peuvent se contenter de s'inspirer de leur propre pays. L'écrivain était en « recherche de sujets plus grands que ceux qui lui étaient offerts par la maigre scène américaine »¹¹⁴⁹. Son identité littéraire est ainsi partagée entre les deux continents. Ses romans traitaient déjà de ces problématiques : *The Europeans* et *Portrait of a lady* s'intéresse à cette dualité. En 1881, James débute une réflexion plus intense sur les problématiques d'écriture. Les romans *Princess Casamassima*, *The Bostonians* et *The Tragic Muse* abordent d'une façon différente les thèmes habituels de James. Les relations amoureuses et familiales sont toujours au cœur de l'intrigue, tandis que certains personnages sont perçus comme extraordinaires par leur entourage ; par exemple Verena des *Bostonians* pour ses qualités d'oratrice. Powers estime que les trois romans mentionnés appartiennent à la phase naturaliste du développement de son écriture, en définissant cette phase par la présence d'une tentative d'application et d'adaptation de la part de l'auteur :

¹¹⁴⁶ SALVAN, *Zola aux Etats-Unis*, op. cit., p. 157.

¹¹⁴⁷ CHEVREL Yves, *Le naturalisme : étude d'un mouvement international*, op. cit., p. 44.

¹¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 48.

¹¹⁴⁹ EDEL Léon, *Henry James : A life*, Harper & Row, Publishers, New York, 1997, p. 270.
in search of subjects larger than those offered him by the sparse American scene.

Personne, certainement, ne confondrait jamais un des romans de James avec un roman de Zola ou même de Daudet. Quand je parle de la “période naturaliste” de James, je ne veux pas dire que dans les années 1880, il faisait en anglais exactement ce que Zola, Daudet et les autres faisaient en français : on chercherait bien sûr en vain un *Nana* jamesien ! J'aime penser au travail de James de la période en question comme une preuve d'une tentative très rigoureuse d'appliquer des principes esthétiques du groupe de Flaubert, et d'adapter à ses propres goûts et capacités le mode et les manières littéraires de ces écrivains. C'est donc en ce sens que je serai compris lorsque je parlerai de “l'expérience naturaliste” de James. Les troisième, quatrième et cinquième chapitres offrent un examen approfondi, respectivement, de ses trois romans majeurs de cette période – *The Bostonians*, *The Princess Casamassima* (1886) and *The Tragic Muse* -1890)¹¹⁵⁰

Ainsi, la période naturaliste de James n'est pas seulement affiliée à Zola mais également au cénacle du groupe de Flaubert. L'analyse sera donc centré sur le matériau zolien, notamment à travers des études de passages. Nous approfondirons le roman *Princess Casamassima* : c'est l'ouvrage qui propose le plus d'éléments zoliens. En 1941, le chercheur Pacey note « le côté unique »¹¹⁵¹ du roman *Princess Casamassima*, et l'explique ainsi par le fait que « James était temporairement sous l'influence de Zola et du naturalisme »¹¹⁵². Il note de nombreux éléments qui reprennent le modèle zolien : « Ce n'est clairement pas du matériel habituel Jamesien, mais c'est du matériel habituel zolien. »¹¹⁵³. En 1973, Sergio Peirosa est d'avis que *Princess Casamassima* est le second ouvrage « à la manière de Zola »¹¹⁵⁴. L'influence zolienne est néanmoins plus perceptible dans ce roman, où l'influence héréditaire prend une place importante. *The Bostonians* et *The Tragic Muse* s'intéressent aux milieux politiques et artistiques. Une place est laissée à l'hérédité sans qu'elle ne soit prépondérante. Si Nick Dormer de *The Tragic Muse* est prédestiné à la politique par sa famille et son environnement, il n'en devient pas moins un artiste : James met en scène les limites des lois de l'hérédité. *The Bostonians* étudie les débuts du mouvement féministe par le prisme d'une relation

¹¹⁵⁰POWERS Lyall H., *Henry James and the naturalist movement*, op. cit., p. 2-3.

No one, certainly, would ever confuse one of James' novels with a novel by Zola or even by Daudet. When I speak of James's “naturalist period”, I do not mean to suggest that during the 1880's he was doing in English exactly what Zola and Daudet and the others were doing in French : of course one looks in vain for a Jamesian *Nana* ! I like to think of James's work of the period in question as evidence to attempt to apply with some strictness the aesthetic principles of the Flaubert group, and to adapt to his own taste and capacities the literary mode and manner of those writers. It is in that sense, then, that I would be understood when I refer to James's “naturalist experiment”. The third, fourth, and fifth chapters offer an extensive examination of, respectively, his three major novels of this period – *The Bostonians*, *The Princess Casamassima* (1886) and *The Tragic Muse* -1890).

¹¹⁵¹ The uniqueness.

¹¹⁵² PACEY W. C. D. « Henry James and his French Contemporaries », *American Literature*, op. cit, p. 250.

James had temporarily come under the sway of Zola and Naturalism.

¹¹⁵³ *Ibid.*, p. 250.

this is clearly not orthodox Henry James's material, but it is orthodox Zola's material.

¹¹⁵⁴ PEROSA Sergio, *Henry James and the Experimental Novel*, op. cit, p. 28.

in the manner of Zola.

ambiguë entre trois personnages. Il propose une étude d'une problématique nouvelle à travers le courant de pensée défendu de Verena et Olive. Dans ces deux ouvrages, l'influence zolienne est loin d'être évidente si l'on s'en tient aux motifs habituellement reconnus du déterminisme et du côté scientifique du roman. L'analyse des personnages peut néanmoins rappeler l'univers des *Rougon-Macquart*.

1 *Princess Casamassima* : un roman inspiré du modèle zolien

James annonce *Princess Casamassima* par une lettre à Thomas Sergeant Perry : « J'ai passé toute la matinée à la prison de Millbank (endroit horrible). Vous voyez, je suis tout à fait Naturaliste. Cherchez-en donc la trace – d'ici un an »¹¹⁵⁵. W. C. D. Pacey estime qu'à l'époque où il écrit, « James était converti au credo du naturalisme »¹¹⁵⁶. Le chercheur estime cependant qu'au fur et à mesure de l'écriture, l'auteur s'est peu à peu éloigné du modèle : « Mais James semble avoir pris conscience de son incapacité à suivre Zola de près, et à mesure que le roman avance, il se rapproche davantage du James traditionnel »¹¹⁵⁷. Sergio Perosa estime plus profonde l'influence zolienne sur l'auteur américain. Il souligne la connaissance approfondie qu'il a de l'auteur « James, qui allait soutenir Zola dans l'affaire Dreyfus, était au courant de la proclamation de Zola du *Roman expérimental* (1880) avec l'importance donnée aux lois de l'hérédité et du déterminisme environnemental que le romancier devait retracer et illustrer avec un détachement scientifique dans son travail »¹¹⁵⁸. Son biographe Edel rapporte qu'à cette époque, il visite les prisons, se servant alors de la méthode expérimentale de Zola pour écrire son roman. Il précise : « La description à la Zola de la misère et de l'opulence de Londres fut le fruit de longues marches nocturnes dans les rues de la ville, heures passées dans des pubs, et, probablement, dans des réunions d'ouvriers »¹¹⁵⁹. Le roman a ainsi été rapproché du matériel zolien à divers titres ; son déterminisme ainsi que ses descriptions

¹¹⁵⁵ *Lettre à Thomas Sergeant Perry*, Londres, 12 décembre 1884, in *Henry James Letters Vol 2, 1875-1883*, edited by Léon Edel, op. cit. p. 61.

I have been all the morning at Millbank prison (horrible place). You see, I am quite the Naturalist. Look out for the same - a year hence.

¹¹⁵⁶ PACEY W. C. D., « Henry James and his French Contemporaries », *American Literature*, XIII, 240-56, nov 1941, p. 249.

James was a convert to the creed of naturalism.

¹¹⁵⁷ *Ibid.*

But James seems to have grown conscious of his inability to follow Zola closely, and as the novel proceeds it grows more like the traditional James.

¹¹⁵⁸ PEROSA Sergio, *Henry James and the Experimental Novel*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1978, p. 17.

James, who was to support Zola in the Dreyfus case, was aware of Zola's proclamation in 'Le Roman Expérimental' (1880) with its stress on the laws of heredity and environmental determinism which the novelist was to trace and illustrate with scientific detachment in his work.

¹¹⁵⁹ EDEL Léon, *Henry James : Une vie*, traduit par André Muller, Éditions Seuil, Paris, 1990, p. 408.

scientifiques, construites sur des observations de James. Si Pacey estime en 1941 que l'aspect naturaliste disparaît peu à peu au profit du style jamesien, Edel et Perosa voient une continuité dans l'ensemble du roman. Le biographe évoque les tableaux de Londres, accentuant les « réunions d'ouvriers », élément important tout au long du roman.

James explique dans la préface : « Le principe le plus simple de *Princess Casamassima* est, je pense, que cette fiction est le fruit le plus direct, pendant la première année d'une longue résidence à Londres, de l'habitude et de l'intérêt de marcher dans les rues. »¹¹⁶⁰. James narre ici l'importance de l'observation de la réalité dans la création d'une œuvre d'art. Si ce principe est partagé par d'autres auteurs français, c'est une préconisation de Zola dans la préface de *La Fortune des Rougon*, premier tome des *Rougon-Macquart* : « Depuis trois années, je rassemblais les documents de ce grand ouvrage, [...] »¹¹⁶¹. La préface de l'œuvre se termine sur l'idée, déjà développée dans *The Art of fiction*, que l'œuvre d'art décrit la réalité à travers un tempérament, ainsi que l'affirme Zola dans *Mes Haines* : « Une œuvre d'Art est un coin de la création vu à travers un tempérament »¹¹⁶². Ceci permet de poser l'hypothèse selon laquelle *Princess Casamassima* est effectivement une tentative d'application des préceptes de l'essai. L'auteur explique dans la préface : « Mes notes alors, sur l'univers très malencontreux de la conscience à la fois ouverte et secrète de mon héros, étaient exactement mes impressions rassemblées et mes perceptions agitées, c'était toutes les visions et les perceptions de Londres prises par mon sens constructif et déposées dans mon imagination en mouvement. »¹¹⁶³. Il transpose l'idée de Zola : tandis que ce dernier écrit sur Paris et sur des milieux des plus pauvres aux plus aisés, James se concentre essentiellement sur ce qu'il connaît à savoir l'aristocratie, les milieux intellectuels, tout en prenant Londres pour décor. Il compte associer à ces recherches une réflexion intrinsèque au roman par le biais d'un personnage : « Les grands chroniqueurs en ont clairement toujours été conscients ; ils ont au moins toujours placé un esprit quelconque - au sens de médium réfléchissant et colorant - en possession de l'aventure générale (quand celle-ci n'a pas été purement épique, comme avec Scott, disons, et comme avec le vieux Dumas et avec Zola) (...) »¹¹⁶⁴. Puis il exprime sa volonté d'expérimentation à partir de la

¹¹⁶⁰ JAMES Henry, *Princess Casamassima*, op. cit, p.33.

The simplest account of the *Princess Casamassima* is, I think, that this fiction proceeded quite directly, during the first year of a long residence in London, from the habit and the interest of walking the streets.

¹¹⁶¹ Préface de *LFDR*, t. I, p. 3.

¹¹⁶² ZOLA, *Mes Haines*, op. cit., p. 25.

¹¹⁶³ JAMES Henry, *Princess Casamassima*, op. cit p. 47.

My notes then, on the much-mixed world of my hero's both overt and covert consciousness, were exactly my gathered impressions and stirred perceptions, the deposit in my working imagination of all my visual and all my constructive sense of London.

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 40.

the great chroniclers have clearly always been aware of this ; they have at least always either placed a mind of some sort - in the sense of a reflecting and colouring medium - in possession of the general adventure (when the latter has not been purely epic, as with Scott, say, as with old Dumas and with Zola) [...].

double influence de l'hérédité et des milieux: « Les associations londoniennes et l'esprit enflammé en lui devaient être le terrain de son étrange expérience »¹¹⁶⁵, de la même manière que Zola. L'analyse traitera d'abord de la transposition de cette double influence dans l'univers jamesien. L'auteur américain opère une sélection : il retient surtout l'aspect subjectif du roman zolien. En outre, Hyacinth se rapproche de Florent de par son histoire : ils évoluent chacun dans un univers révolutionnaire qui les mène à leur perte.

a) *La réécriture des influences déterministes*

La réécriture de l'auteur peut paraître ambiguë. Il suit Zola à travers la création d'une métaphore de l'hérédité, mais propose un dépassement de cette influence par le personnage, chose plutôt rare dans les *Rougon-Macquart*. James attache aux traits physiques des qualités morales et analyse l'environnement comme annonce du destin des personnages.

- La métaphore de l'influence héréditaire

Dans les *Rougon-Macquart*, Zola étudie l'hérédité d'Adélaïde à travers trois branches principales : les Rougon, branche légitime, les Macquart, branche bâtarde, et les Mouret qui sont issus d'un mariage entre les deux premières branches. Lors du coup d'État à Plassans, Les Rougon sont mieux acceptés et parviennent à remporter la victoire, tandis que la famille Macquart joue les bandits. La première branche a une tendance à l'ambition, tandis que la deuxième est marquée par l'alcoolisme et la pauvreté. Marthe Rougon et François Mouret, fils d'Ursule Macquart, sont ainsi tributaires des deux hérédités. Les descendants du couple souffrent de pathologies hétérogènes : Octave est un ambitieux qui se rapproche d'Aristide Rougon, tandis que Serge développe une passion pour la religion, hérité de sa mère Marthe. Silvère s'engage dans la révolte contre le coup d'État en 1851, et meurt tué. Son idéalisme et ses désirs révolutionnaires rappellent Étienne Lantier. Ainsi, l'étude de Zola s'appuie sur de nombreux personnages : cette palette de sujets donne une bonne assise à son analyse. Les ancêtres Adélaïde, Rougon et Macquart sont cependant tous issus d'un milieu plutôt modeste.

James a choisi d'étudier les influences héréditaires selon une perspective différente. Il complète l'idée de Zola en prenant l'exemple d'une union inattendue : il s'agit d'une véritable expérimentation. Le roman met en scène Hyacinth Robinson : c'est le fils d'un aristocrate anglais et d'une Française pauvre. Leur relation est marquée par la violence, car la mère a tué le père. Ces

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 43.

London associations and the swelling spirit in him which was to be the field of his strange experience.

deux hérédités trouvent un prolongement dans le roman à travers leur enfant. Celui-ci est adopté par Miss Pynsent. La couturière vit dans un des quartiers les plus pauvres de Londres. Au cours du roman, il rencontre la princesse Casamassima, une noble engagée dans la révolution et de Paul Muniment qui le pousse à s'engager dans la contestation.

Au début de l'histoire, la mère biologique de Hyacinth est en prison et décline lentement, physiquement et mentalement. Alors qu'elle est presque folle et proche de la mort, Miss Pynsent lui amène son fils pour une dernière rencontre. Hyacinth ne sait pas à qui il a affaire. Ce passage contraste avec les romans précédents de James, qui évoquaient plutôt le milieu mondain. Nous découvrons la prison du point de vue de Miss Pynsent qui doit rejoindre Mrs Bowerbank. Les deux femmes se rencontrent et Hyacinth est présenté à sa mère biologique. Cette scène est une des plus zoliennes du roman : James a utilisé ses recherches pour sa description. En outre, cette visite est aussi métaphoriquement la présentation des problématiques de Hyacinth, déchiré entre ses origines populaire et aristocrate. L'ouvrage a été publié en feuilleton en 1886 dans *The Atlantic Monthly*, ce qui situe sa date de rédaction vers 1885, soit au moment de la publication de *Germinal*. Pour son œuvre, Zola avait visité une mine et s'était rendu au fond du puits. Quelques mois plus tard, James avait fait de même avec les prisons de Londres. Ainsi, la scène de descente dans la mine et celle de la visite des prisons sont comparables du point de vue de leur préparation. Les lieux décrits peuvent représenter une métaphore des influences qui déterminent les personnages. Ces espaces sont effrayants et angoissants à divers égards. Il s'agit de s'intéresser précisément à l'esthétique de ces deux textes afin de poser l'hypothèse d'une influence plus profonde. Miss Pynsent et Hyacinth entrent dans la prison :

A moment afterwards they found themselves in a vast interior dimness, with a grinding of keys and bolts going on behind them. Here upon Miss Pynsent gave herself up to an overruling providence, and she remembered, later, no circumstance of what happened to her until the great person of Mrs Bowerbank loomed before her in the narrowness of a strange, dark corridor. She only had a confused impression of being surrounded with high black walls whose inner face was more dreadful than the other, the one that overlooked the river of passing through gray, stony courts, in some of which dreadful figures, scarcely female, in hideous brown, misfitting uniforms and perfect frights of hoods, were marching round in circle ; of squeezing up steep, unlighted staircases at the heels of a woman who had taken possession of her at the first stage, and who made incomprehensible remarks to other women ; of lumpish aspect, as she saw them erect themselves, suddenly and spectrally, with dowdy untied bonnets, in uncanny corners and recesses of the draughty labyrinth. If the place had seemed cruel to the poor little dressmaker outside, it may be believed that it did not strike her as an abode of mercy while she pursued her tortuous way into the circular shafts of cells, where she had an opportunity of looking at captives through grated peepholes and of edging past others who had temporarily been turned into the corridors—silent women, with fixed eyes, who flattened themselves against the stone walls at the brush of the visitor's dress and whom Miss Pynsent was afraid to glance at. She never had felt so immured, so made sure of ; there were walls within walls and galleries on top of galleries ; even the daylight lost its colour, and you couldn't imagine what o'clock it was. [...].

At last, in an open doorway, darkened by her ample person, Mrs. Bowerbank revealed herself,

and Miss Pynsent thought it (afterwards) a sign of her place and power that she should not condescend to apologise for not having appeared till that moment, or to explain why she had not met the bewildered pilgrims near the principal entrance, according to her promise.¹¹⁶⁶

Le passage décrit la lente progression de Miss Pynsent et Hyacinth dans un environnement qui leur est inconnu. La couturière projette son inquiétude sur le lieu. Dès qu'elle entre, elle entend des bruits de clefs et de boulons, comme si la porte se refermait sur elle. La prison est peuplée de créatures inquiétantes : « dreadful figures, scarcely female, in hideous brown, misfitting uniforms and perfect frights of hoods ». La guide leur parle une langue incompréhensible pour Miss Pynsent. Le début du passage est ainsi marqué par une atmosphère fantomatique, comme le terme « spectral » le confirme. Une impression d'enfermement émane du texte, la jeune femme s'enfonce dans les couloirs de la prison, comparés à un « draughty labyrinth », où les silhouettes s'aplatissent et s'emmurent dans un dédale de « walls within walls and galleries on top of galleries ». L'image de Miss Bowerbank vient compléter ce tableau par son « ample person ». L'atmosphère est oppressante comme un « puits », il est difficile de distinguer ce qui se passe. L'obscurité ambiante est aussi vectrice du malaise ressenti. La prison est aussi une métaphore de l'hérédité : le personnage principal vient ici retrouver sa mère, et ainsi ses origines populaires et ses dispositions à la violence.

Décrite comme un « circular shafts of cells » à l'ambiance angoissante, le bâtiment peut rappeler la mine de charbon de *Germinal*, en particulier la scène où Étienne y entre pour la première fois. Étienne décide de s'installer à Montsou : il y mène une grève terrible durant laquelle la famine

¹¹⁶⁶ *Ibid*, pp. 82-3.

Un instant après, ils se retrouvèrent à l'intérieur, c'était vaste et obscur, avec un grincement de clés et de boulons qui continuait derrière eux. Dès qu'elle fut là, Miss Pynsent se livra à cette domination soudaine, et plus tard elle ne se souviendrait plus d'aucune circonstance de ce qui s'était passé jusqu'à ce que la grande silhouette de Mme Bowerbank se profile devant elle dans l'étroitesse d'un étrange couloir sombre. Elle n'avait qu'une impression confuse d'être entourée de hauts murs noirs dont la face intérieure était plus affreuse que l'autre : celle qui surplombait la rivière en passant par des cours grises et caillouteuses, dans certaines desquelles des figures affreuses, à peine féminines, d'un brun hideux, dans des uniformes inadaptés aux capuches effrayantes, tournaient en rond ; dans les escaliers mal éclairés, elle se pressait excessivement derrière les talons d'une femme qui avait pris possession d'elle dès le départ, faisant des remarques incompréhensibles à d'autres femmes à l'air pataud ; comme Miss Pynsent les voyait se dresser, soudainement et spectralement, avec des bonnets déliés, dans des coins et des recoins étranges du labyrinthe plein de courants d'air. Si du dehors, l'endroit avait paru cruel à la pauvre petite couturière, on peut croire qu'elle n'y voyait pas une demeure de miséricorde lorsqu'elle poursuivait son chemin tortueux dans le puits de cellules, où elle pouvait regarder les captives à travers des judas râpés et passer devant d'autres qui avaient été temporairement transformés en couloirs - des femmes silencieuses, aux yeux fixes, qui s'aplatissaient contre les murs de pierre au froissement de la robe et que Miss Pynsent avait peur de regarder. Elle ne s'était jamais sentie aussi emmurée si sûrement; il y avait des murs à l'intérieur des murs et des galeries au-dessus des galeries; même la lumière du jour avait perdu sa couleur, et vous ne pouviez pas imaginer quelle heure il était. [...].

Enfin, dans l'embrasement d'une porte, obscurcie par sa longue silhouette, Mme Bowerbank se révéla, et Miss, Pynsent avait compris (après) que c'était un signe de sa place et de son pouvoir qu'elle ne devrait pas consentir à s'excuser de ne pas être apparue jusqu'à ce moment, ou expliquer pourquoi elle n'avait pas rencontré les pèlerins perplexes près de l'entrée principale, selon sa promesse.

ainsi que les affrontements font de nombreuses victimes. La première descente du personnage dans la fosse du Voreux est symbolique de la chute d'Étienne dans la faille héréditaire. Les deux métaphores sont ainsi similaires :

Étienne se contenta de hocher la tête. Il se retrouvait devant le puits, au milieu de la vaste salle, balayée de courants d'air. Certes, il se croyait brave, et pourtant une émotion désagréable le serrait à la gorge, dans le tonnerre des berlines, les coups sourds des signaux, le beuglement étouffé du porte-voix, en face du vol continu de ces câbles, déroulés et enroulés à toute vapeur par les bobines de la machine. Les cages montaient, descendaient avec leur glissement de bête de nuit, engouffraient toujours des hommes, que la gueule du trou semblait boire. C'était son tour maintenant, il avait très froid, il gardait un silence nerveux, qui faisait ricaner Zacharie et Levaque ; car tous deux désapprouvaient l'embauchage de cet inconnu, Levaque surtout, blessé de n'avoir pas été consulté. Aussi Catherine fut-elle heureuse d'entendre son père expliquer les choses au jeune homme.

– Regardez, au-dessus de la cage, il y a un parachute, des crampons de fer qui s'enfoncent dans les guides, en cas de rupture. Ça fonctionne, oh ! pas toujours... Oui, le puits est divisé en trois compartiments, fermés par des planches, du haut en bas : au milieu les cages, à gauche le goyot des échelles...

Mais il s'interrompit pour gronder, sans se permettre de trop hausser la voix :

– Qu'est-ce que nous fichons là, nom de Dieu ! Est-il permis de nous faire geler de la sorte !

Le porion Richomme, qui allait descendre lui aussi, sa lampe à feu libre fixée par un clou dans le cuir de sa barrette, l'entendit se plaindre.

– Méfie-toi, gare aux oreilles ! murmura-t-il paternellement, en vieux mineur resté bon pour les camarades. Faut bien que les manœuvres se fassent... Tiens ! nous y sommes, embarque avec ton monde.

La cage, en effet, garnie de bandes de tôle et d'un grillage à petites mailles, les attendait, d'aplomb sur les verrous. Maheu, Zacharie, Levaque, Catherine se glissèrent dans une berline du fond ; et, comme ils devaient y tenir cinq, Étienne y entra à son tour ; mais les bonnes places étaient prises, il lui fallut se tasser près de la jeune fille, dont un coude lui labourait le ventre. Sa lampe l'embarrassait, on lui conseilla de l'accrocher à une boutonnière de sa veste. Il n'entendit pas, la garda maladroitement à la main. L'embarquement continuait, dessus et dessous, un enfournement confus de bétail. On ne pouvait donc partir, que se passait-il ? Il lui semblait s'impatienter depuis de longues minutes. Enfin, une secousse l'ébranla, et tout sombra ; les objets autour de lui s'envolèrent, tandis qu'il éprouvait un vertige anxieux de chute, qui lui tirait les entrailles. Cela dura tant qu'il fut au jour, franchissant les deux étages des recettes, au milieu de la fuite tournoyante des charpentes. Puis, tombé dans le noir de la fosse, il resta étourdi, n'ayant plus la perception nette de ses sensations.

– Nous voilà partis, dit paisiblement Maheu.

Tous étaient à l'aise. Lui, par moments, se demandait s'il descendait ou s'il montait. Il y avait comme des immobilités, quand la cage filait droit, sans toucher aux guides ; et de brusques trépidations se produisaient ensuite, une sorte de dansement dans les madriers, qui lui donnait la peur d'une catastrophe. Du reste, il ne pouvait distinguer les parois du puits, derrière le grillage où il collait sa face. Les lampes éclairaient mal le tassement des corps, à ses pieds. Seule, la lampe à feu libre du porion, dans la berline voisine, brillait comme un phare.

– Celui-ci a quatre mètres de diamètre, continuait Maheu, pour l'instruire. Le cuvelage aurait bon besoin d'être refait, car l'eau filtre de tous côtés... Tenez ! nous arrivons au niveau, entendez-vous ?

Étienne se demandait justement quel était ce bruit d'averse. Quelques grosses gouttes avaient d'abord sonné sur le toit de la cage, comme au début d'une ondée ; et, maintenant, la pluie augmentait, ruisselait, se changeait en un véritable déluge. Sans doute, la toiture était trouée, car un filet d'eau, coulant sur son épaule, le trempait jusqu'à la chair. Le froid devenait glacial, on enfonçait dans une humidité noire, lorsqu'on traversa un rapide éblouissement, la vision d'une caverne où des hommes s'agitaient, à la lueur d'un éclair. Déjà, on retombait au néant.

Maheu disait :

– C'est le premier accrochage. Nous sommes à trois cent vingt mètres... Regardez la vitesse.

Levant sa lampe, il éclaira un madrier des guides, qui filait ainsi qu'un rail sous un train lancé à toute vapeur ; et, au-delà, on ne voyait toujours rien. Trois autres accrochages passèrent, dans un envollement de clartés. La pluie assourdissante battait les ténèbres.

– Comme c'est profond ! murmura Étienne.

Cette chute devait durer depuis des heures. Il souffrait de la fausse position qu'il avait prise, n'osant bouger, torturé surtout par le coude de Catherine. Elle ne prononçait pas un mot, il la sentait seulement contre lui, qui le réchauffait. Lorsque la cage, enfin, s'arrêta au fond, à cinq cent cinquante-quatre mètres, il s'étonna d'apprendre que la descente avait duré juste une minute. Mais le bruit des verrous qui se fixaient, la sensation sous lui de cette solidité, l'égaya brusquement ; et ce fut en plaisantant qu'il tutoya Catherine.

[...]

La cage se vidait, les ouvriers traversèrent la salle de l'accrochage, une salle taillée dans le roc, voûtée en maçonnerie, et que trois grosses lampes à feu libre éclairaient. Sur les dalles de fonte, les chargeurs roulaient violemment des berlines pleines. Une odeur de cave suintait des murs, une fraîcheur salpêtrée où passaient des souffles chauds, venus de l'écurie voisine. Quatre galeries s'ouvraient là, béantes.¹¹⁶⁷

Étienne est perdu dans son nouvel environnement ; de nombreux sons inconnus viennent le surprendre dès le début de son voyage. Le puits lui apparaît d'emblée hostile, deux mineurs se moquent de lui. Il a cependant Maheu pour le guider : cette présence permet à Zola d'ajouter des détails techniques sur le fonctionnement des mines. Les informations qu'il donne sur l'agencement du Voreux sont néanmoins succinctes et immédiatement suivies du point de vue d'Étienne. Comme Miss Pynsent, il se sent anxieux : « il gardait un silence nerveux » et s'effraie pendant la longue chute de la cage : « Il y avait comme des immobilités, quand la cage filait droit, sans toucher aux guides ; et de brusques trépidations se produisaient ensuite, une sorte de dansement dans les madriers, qui lui donnait la peur d'une catastrophe ». Étienne est effrayé par le manque de visibilité et les soudaines clartés du puits. La technologie mise au point pour exploiter la mine a un aspect angoissant et presque surnaturel. Les sens d'Étienne sont perdus : il aperçoit mal les corps des autres mineurs, a l'impression que la cage ne remue plus alors qu'elle continue à descendre, et croit la descente très longue alors qu'elle n'a duré qu'une minute. Il perd la notion de son corps dans l'espace et dans le temps.

Chez James comme chez Zola, un personnage principal s'intègre dans un environnement qu'il ne connaît pas. L'inquiétude arrive à un stade presque surnaturel, tandis que le lieu peut être rapproché d'une métaphore de l'hérédité. La composition du passage est ainsi similaire. L'idée d'un lieu inquiétant, à la fois exigü et poreux traverse les descriptions, laissant poindre l'angoisse du protagoniste. La métaphore de l'ombre et de la lumière apporte un aspect inquiétant aux deux textes. Enfin, les deux citations traitent des problématiques de déshumanisation et d'humanisation.

La prison comme le puits du Voreux sont des espaces dangereux, qui paraissent infinis aux personnages. Lorsque ceux-ci y entrent, ils sont frappés par l'immensité des lieux. Miss Pynsent se retrouve dans un un espace vaste et obscur où elles se sentent perdues. Elle est effrayée par les personnages qui hantent l'endroit ainsi que par l'atmosphère étrange. Elle doit se faufiler « dans

¹¹⁶⁷ G, t. III, p. 1158-60.

l'étroitesse d'un étrange couloir sombre », et compare la prison à « un labyrinthe plein de courant d'air ». Le personnage est inquiet de se retrouver « emmuré ». L'un des problèmes principaux reste le manque de protection : l'espace est ouvert aux agressions, puisque les courants d'air y entrent. Le Voreux partage avec la prison l'idée d'immensité : « Il se retrouvait devant le puits, au milieu de la vaste salle, balayée de courants d'air ». Les deux auteurs ont utilisé le terme « vaste » et l'idée des « courants d'air ». Maheu décrit la mine comme un endroit tortueux plein de galeries étroites : « Oui, le puits est divisé en trois compartiments, fermés par des planches, du haut en bas : au milieu les cages, à gauche le goyot des échelles... ». Le lieu est également inquiétant car de l'eau peut y pénétrer soudainement. Les deux espaces sont ainsi hostiles car perméables aux agressions extérieures. Leur forme est circulaire. Chez James il s'agit d'un « puits » : « le puits de cellules ». Chaque bâtiment est divisé en de nombreux plus petits lieux, de sorte qu'il est difficile de se repérer pour un nouveau venu.

Les personnages se retrouvent en difficulté dans cet endroit où ils perdent en partie leurs capacités mentales. Miss Pynsent entend les « remarques incompréhensibles » de Mrs Bowerbank tandis qu'Étienne prend encore Catherine pour un homme durant toute la descente. Il a des difficultés pour entendre ce qui lui est dit. Des mineurs lui conseillent d'accrocher sa lampe à sa boutonnière, mais « Il n'entendit pas, la garda maladroitement à la main ». En outre, ils perdent la notion du temps, la couturière se sent inquiète dans un endroit où on ne peut « imaginer quelle heure il est ». Le jeune mineur est quant à lui surpris de savoir que « la descente avait duré juste une minute ». La visite de l'endroit leur laisse une perception altérée. Le personnage de James ne parvient plus à se rappeler « d'aucune circonstance de ce qui s'était passé jusqu'à ce que la grande silhouette de Mme Bowerbank se profile devant elle ». Une fois tombée « dans le noir de la fosse » Étienne « reste étourdi, n'ayant plus la perception nette de ses sensations ». Ainsi, ils se trouvent dans des situations similaires avec perte de repères, incluant leurs positions dans l'espace ainsi que la notion du temps. Cette idée est reprise derrière une métaphore plus large, celle de l'ombre et la lumière.

Dans les deux espaces, nous remarquons que l'obscurité comme la clarté sont perçues de façon agressive. Dans la prison, la pénombre inquiète Mrs Pynsent. Avec sa lampe, la couturière n'éclaire que les « talons » de sa guide. Elle n'a aucune possibilité de savoir où elle va car elle ne peut éclairer plus loin. À travers les fenêtres, la lumière du jour « perd ses couleurs ». Elle évolue dans un milieu de nuances de gris. Dans la prison comme dans la mine, il est ainsi impossible d'avoir les mêmes repères que dans le monde extérieur. Comme la couturière, Étienne se trouve surpris par l'obscurité lorsque la cage commence à descendre. Tout se passe très vite, comme s'il entrait dans un nouveau monde. Une secousse l'ébranle, puis tout semble disparaître. La transition entre l'ombre et la lumière ressemble au moment d'entrer dans un autre monde, les objets s'envolent,

il éprouve un vertige. Cette chute rappelle le roman *Alice au pays des Merveilles*¹¹⁶⁸. C'est une fois dans le « noir » de la fosse que le personnage perd ses perceptions. La pénombre rend alors les apparitions effrayantes. L'idée peut rappeler l'allégorie la caverne. Éléonore Reverzy a mis en évidence le rapprochement entre la mine et le mythe de Platon : « Les mineurs vivent dans un monde de simulacres et de soumission à la parole d'autorité. Étienne prétend les faire accéder au monde des idées, les arracher à leur nuit servile. Mais l'effort qu'il mène lui-même à travers ses lectures pour comprendre la mine et sortir de la caverne, est un échec : il n'accède qu'à un autre monde de représentations, livresques, qui font de lui un de ces “mauvais bergers” que dénoncera Mirbeau »¹¹⁶⁹. De la même façon, la prison est un monde d'ombre, où Hyacinth n'accède qu'à une partie de la vérité sur ses origines : il rencontre sa mère biologique sans savoir qu'il s'agit d'elle.

James et Zola présentent des personnages inquiétants et en partie déshumanisés. Les prisonnières de Millbank deviennent des fantômes qui hantent les lieux. Miss Pynsent est angoissée lorsqu'elle découvre Mrs. Bowerbank : « Enfin, dans l'embrasure d'une porte, obscurcie par sa longue silhouette, Mme Bowerbank se révéla ». Le personnage est le vecteur de la pénombre : son pouvoir est presque surnaturel. Il rappelle les femmes prisonnières, qui avancent « spectrally » et s'aplatissent contre les murs. Elles ne trouvent réduites à l'état de spectres qui hantent les lieux, perdant leur humanité. Chez Zola, les mineurs sont d'emblée considérés comme de la nourriture pour la mine. Les cages « engouffraient toujours des hommes, que la gueule du trou semblait boire ». Le Voreux prend la dimension d'un véritable personnage aux pouvoirs surnaturels. Il déshumanise ceux qui viennent travailler dans ses entrailles.

Ces deux passages ont des traits communs, les auteurs se servent de leurs observations d'un lieu précis pour décrire un paysage intérieur lié à l'angoisse de la faille héréditaire. Le choix de Zola de représenter une part du déterminisme par l'image du puits a vraisemblablement plu à James. Ils partagent des inspirations communes à travers l'allégorie de la caverne, représentée par la prison et la mine. Cependant, si dans *Germinal* le Voreux a un rôle central du début à la fin du roman, ce n'est pas le cas dans *Princess Casamassima*. Hyacinth n'aura visité la prison qu'une fois, bien qu'il se rappelle à intervalles réguliers de l'événement, notamment pour le raconter à d'autres personnages. Son déterminisme est plus insidieux. Étienne n'analyse pas ses agissements, sa situation ou ses valeurs en fonction de ses ascendants, ce que fait le personnage de James pendant l'ensemble du roman. Hyacinth semble ainsi parvenir à transcender en quelque sorte son état : son suicide lui permet d'échapper à son destin.

L'image du déterminisme se trouve ainsi nuancée par la réécriture américaine. Dans *Princess Casamassima*, le personnage principal procède à une réflexion interne sur sa vie et ses

¹¹⁶⁸ CARROLL Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, Macmillan & Co., Londres, 1865.

¹¹⁶⁹ REVERZY Éléonore, « Portrait de l'écrivain en mineur : Métapoétique de *Germinal* », *Cahiers Naturalistes*, n° 88, 2014, p. 109.

influences. Sa relation avec sa mère adoptive et le milieu dans lequel il a grandi représentent également un facteur déterminant. Hyacinth cherche à dépasser les déterminismes qui pèsent sur lui.

- Le dépassement du déterminisme héréditaire

Lors du début de sa vie d'adulte, Hyacinth relie des livres dans les quartiers populaires de Londres. Alors qu'il se rend au théâtre avec une amie, il fait la rencontre de la princesse Casamassima, une riche noble très cultivée qui s'intéresse aux problèmes du peuple. Ils deviennent proches très rapidement. Pour Hyacinth, c'est une véritable révélation. Il analyse d'où il vient, sa part d'atavisme et de libre-arbitre. Lors d'une conversation, il finit par tout révéler à la princesse : « "Every class has its pleasures", Hyacinth rejoined, with perverse sentimentousness, in spite of his emotion ; but the remark didn't darken their mutual intelligence, and before they separated that evening he told her the things that had never yet passed his lips- the things to which he had awaked when he made Pinnie explain to him the visit to the prison. He told her, in a word, what he was »¹¹⁷⁰. Grâce à ses réflexions sur ses origines, Hyacinth lie les différentes étapes de sa vie dans son discours, cherchant à leur donner un sens. Après de nombreuses péripéties, il aura raconté à la majorité de ses amis d'où il vient. Ce n'est probablement pas un hasard si son métier consiste à relier les livres : il les relie comme il tente de relier l'histoire dont il est le principal protagoniste.

James propose ainsi une lecture des atavismes héréditaire et socio-culturels différente de celle de Zola. En effet, dans les *Rougon-Macquart*, bien que les personnages connaissent leur histoire, ils n'en parlent que très peu, et ces paroles ne sont pas mises en valeur par la narration. Les protagonistes subissent leur hérédité sans savoir comment la transcender, sans même en parler. Dans *Une page d'amour* par exemple, c'est avec honte qu'Hélène révèle au Docteur Deberle les problèmes de santé de sa mère, sans oser aller jusqu'à mentionner ceux d'Adélaïde : « Elle hésitait, ne voulant pas avouer une aïeule enfermée dans une maison d'aliénés »¹¹⁷¹. Dans la suite de la narration, il n'est pas question pour elle d'assumer ce côté sombre de sa famille. Malgré son amour pour le Docteur, elle ne lui révélera pas, n'évoquera pas même l'idée de se confier à lui. Cette hérédité guide le personnage sans qu'elle n'y puisse rien, sans qu'elle ne cherche même à s'en libérer : le roman peut transmettre une idée de déterminisme implacable. Ce manque de liberté et cet apparent pessimisme sont en grande partie ce que les journalistes américains reprochent à Zola. En effet, la mentalité américaine de l'époque a un point de vue plus positif sur les bouleversements

¹¹⁷⁰ *Ibid*, p. 337.

« Chaque classe a ses plaisirs », reprit Hyacinth, avec une sentence perverse, malgré son émotion ; la remarque n'avait pas déstabilisé leur intelligence mutuelle, et avant qu'ils ne se séparent ce soir-là, il lui dit les choses qui n'avaient jamais encore passé ses lèvres - les choses qui lui avaient été révélées quand il avait demandé à Pinnie de lui expliquer la visite à la prison. Il lui dit, en un mot, ce qu'il était.

¹¹⁷¹ *UPA*, t. II, p. 805.

économiques et politiques que vit le monde à la fin du XIX^e siècle. Les États-Unis se montrent plus idéalistes. Il n'est donc pas surprenant que James ait voulu insuffler au naturalisme une part de liberté et d'affirmation de soi de l'individu, rendant le déterminisme plus ambigu.

Cette souplesse est cependant à pondérer : le personnage principal n'a que peu de latitude en ce qui concerne ses choix. Ses fréquentations notamment semblent refléter la dualité de sa naissance, entre noblesse et classe modeste. D'une part, Monsieur Vetch, violoniste cultivé, représente le père duc, et d'autre part, Paul Muniment et Poupin, deux acteurs de la rébellion, sont associés à ses origines modestes. Le premier personnage, qui le connaît depuis son enfance, le pousse à se ranger dans la lignée de son père, notamment en lui suggérant la lecture de Lord Bacon : « when the boy was about fifteen years of age Mr Vetch made him a present of the essays of Lord Bacon, and the purchase of this volume had important consequences for Hyacinth »¹¹⁷².

James ajoute ainsi un conflit de loyauté à l'idée d'hérédité. Le protagoniste est systématiquement déchiré entre des volontés antagonistes de la part de son entourage. Entrer fermement dans le camp des nobles ou dans celui de la rébellion décevrait une partie de ses amis ou l'autre. Sa mère adoptive cherche à le marier à une jeune fille riche en la personne de Milicent Hennings, afin de lui donner une vie plus facile. M. Vetch lui offre l'opportunité d'un voyage à Paris afin de l'éloigner des influences qu'il juge néfastes. Le violoniste admire l'intelligence du jeune garçon et espère toujours le détourner de la protestation populaire. Du côté engagé socialement, se trouvent Monsieur Poupin, un « socialist »¹¹⁷³, et Paul Muniment, qui le poussent à s'impliquer dans la révolution. Les deux l'emmènent lors d'une réunion secrète. Lorsque l'un des participants se plaint que personne ne souhaite s'engager dans une action violente, Hyacinth se propose et confirme sa volonté en rencontrant le principal chef de la contestation. Il se retrouve ainsi pris au piège : son voyage à Paris le fait changer d'avis sur cette idée et il ne sait alors plus comment exprimer sa réticence.

En créant ainsi une hérédité inattendue et duelle, James prolonge la réflexion de Zola vers une hybridité stérile. Il ajoute également le thème du bonheur qui n'est pas développé dans les premiers romans des *Rougon-Macquart*. En effet, Hyacinth souhaite malgré tout obtenir la paix : « There was no peace for him between the two currents that flowed in his nature, the blood of his passionate, plebeian mother and that of his long-descended, super civilised sire »¹¹⁷⁴. Par conséquent, l'analyse pousse à relativiser la liberté de Hyacinth. La rencontre avec Princesse

¹¹⁷² JAMES Henry, *Princess Casamassima*, op. cit p.114.

Lorsque le garçon avait environ quinze ans, M. Vetch lui avait offert des essais de Lord Bacon, et l'achat de ce volume eut des conséquences importantes pour Hyacinth.

¹¹⁷³ *Ibid*, p.116.

Socialist.

¹¹⁷⁴ *Ibid*, p. 479.

Il n'y avait pas de paix pour lui entre les deux courants qui coulaient dans sa nature, le sang de sa mère plébéienne passionnée et celui de son père bien né et plein de bonnes manières.

Casamassima, qui semble assumer aussi bien ses origines nobles que ses penchants révolutionnaires, ne l'aidera pas. Ses origines sont pour lui un carcan qui l'empêche de se sentir chez lui, peu importe où il se trouve. Le milieu dans lequel il grandit l'enferme également dans une destinée morbide. La scène de la prison pourrait en cela être comprise comme un avant-goût de la future vie de Hyacinth.

- Les relations entre hérédité, milieux et physique des personnages

Zola étudie dans son œuvre les relations entre l'apparence physique et l'hérédité. La description d'un personnage inclut souvent la présentation de ses ascendants. L'arbre généalogique publié dès la parution d'*Une page d'amour* est éloquent à ce sujet. L'auteur y analyse les différentes possibilités offertes par les unions des deux branches de la famille et le mariage consanguin entre deux cousins. Le décalage entre les unions peut être perceptible du fait de la branche légitime et de la branche bâtarde, mais peut aussi se trouver dans des détails plus subtils, par exemple lorsque le personnage vit une situation qui l'éloigne de son hérédité. L'exemple de Pauline Quenu est représentatif. Si les Macquart ont parmi leurs membres beaucoup de personnages pauvres ou révoltés (Antoine, Gervaise, Jean, Étienne), elle vit dans l'abondance car c'est la fille de bouchers qui gagnent correctement leur vie. La protagoniste principale de *La Joie de vivre* est d'abord présentée dans *Le Ventre de Paris*, lorsqu'elle est encore une enfant et vit avec Quenu et Lisa. Comme le reste de sa famille, elle est définie en opposition avec le « maigre » Florent.

Nous avons sélectionné trois passages ; dont deux dans *Le Ventre de Paris* et un dans *La Joie de vivre*. Il s'agit d'abord de la toute première fois où Pauline est présentée au lecteur, puis du moment où elle rencontre Florent et enfin son arrivée dans la maison des Chanteau, après être devenue orpheline.

Mais la petite ne bougea pas. C'était une superbe enfant de cinq ans, ayant une grosse figure ronde, d'une grande ressemblance avec la belle charcutière. Elle tenait, entre ses bras, un énorme chat jaune, qui s'abandonnait d'aise, les pattes pendantes ; et elle le serrait de ses petites mains, pliant sous la charge, comme si elle eût craint que ce monsieur si mal habillé ne le lui volât.¹¹⁷⁵

Florent le reconnaissait à peine. Il s'était assis, il passait de son frère à la belle Lisa, à la petite Pauline. Ils suaviaient la santé ; ils étaient superbes, carrés, luisants ; ils le regardaient avec l'étonnement de gens très gras pris d'une vague inquiétude en face d'un maigre.¹¹⁷⁶

Tous trois regardaient l'enfant assoupie. Son haleine s'était calmée encore, ses joues blanches et sa bouche rose avaient une douceur immobile de bouquet, dans la clarté de la lampe. Seuls, ses petits cheveux châtons dépeignés par le vent jetaient une ombre sur son front délicat.¹¹⁷⁷

¹¹⁷⁵ *LVDP*, t. I, p. 638.

¹¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 639.

¹¹⁷⁷ *LJDV*, t. III, p. 824.

Pauline Quenu est la fille de Lisa Macquart, fille d'Antoine Macquart, un bandit alcoolique, et sœur de Jean et Gervaise Macquart, qui sont tous deux très pauvres. Chez les deux bouchers, c'est l'avarice et le manque de solidarité qui prévalent. Ils le transmettent à leur enfant. Ils sont tous trois des « gras », heureux de leur statut et inquiets de le perdre. L'auteur met en valeur les ressemblances entre mère et fille : « superbe enfant », « grosse figure ronde », « grande ressemblance avec la belle charcutière », « superbes, carrés », « gens très gras ». La description physique décrit les influences aux prises avec le personnage. Lorsqu'elle arrive chez les Chanteau, elle est présentée comme délicate et comparée à des fleurs : « ses joues blanches et sa bouche rose » « douceur immobile de bouquet ». L'aspect quelque peu grossier des traits décrits dans *Le Ventre de Paris* est largement atténué. Au contact de ce nouvel environnement, le côté délicat de sa personnalité s'affirme. Lorsqu'elle est encore avec sa famille, leur aspect gras s'extériorise et contamine le reste de la pièce : « suaient » « luisant ». Ils sont semble-t-il dans un échange perpétuel entre leur propre corps et le gras de leur marchandise, et leur penchant avare garde ce mouvement dans leur petit cercle familial. Ce milieu auquel est confronté Pauline ainsi que l'hérédité de sa mère l'emmènent vers l'avarice, qu'elle démontre dès ses premières apparitions. Elle veut garder le chat contre elle comme si elle avait peur qu'on le lui prenne et a comme ses parents une « vague inquiétude » devant celui qui ne vit pas dans l'abondance. Ici, le point de vue choisi par l'auteur est celui de Florent, le maigre qui se trouve mis en danger par cette famille de gras. Pauline est donc décrite comme menaçante.

Lors de son arrivée à Bonneville, le lecteur la découvre par le regard de sa nouvelle famille. La métaphore du gras évolue : si la graisse émanait d'elle par sa sueur lors de sa première apparition, sa comparaison avec une fleur peut laisser à penser qu'elle continue à contaminer son environnement comme elle est contaminée par lui par le biais du parfum. L'idée est ainsi plus douce et semble-t-il moins menaçante. Elle permet à Zola d'annoncer la suite du roman : Pauline aura une influence sur toute cette famille, en particulier en raison de son argent qui permettra à son cousin à la fois d'entreprendre et d'échouer. L'ambiguïté du personnage est soulignée par « l'ombre » jetée sur son front délicat. Nous retrouvons ainsi l'influence qu'elle a subie de la part de ses parents : elle garde un aspect sombre. Elle fait pourtant partie des exemples de protagonistes qui cherchent à changer en combattant. Cela rapproche quelque peu Pauline de Hyacinth.

Le cercle familial de Hyacinth évoque régulièrement son ascendance et cherche à en percevoir les signes dans sa personnalité. Étant adopté, il est comme Pauline arraché de son milieu d'origine pour évoluer dans un environnement complètement différent. Son physique rappelle son ascendance noble, créant un contraste avec son environnement :

He was as small as he had threatened—he had never got his growth—and she could easily see that he was not what she, at least, would call strong. His bones were small, his chest was narrow, his complexion pale, his whole figure almost childishly slight ; and Millicent

perceived afterward that he had a very delicate hand—the hand, as she said to herself, of a gentleman. What she liked was his face, and something jaunty and entertaining, almost theatrical in his whole little person. Miss Henning was not acquainted with any member of the dramatic profession, but she supposed, vaguely, that that was the way an actor would look in private life. Hyacinth's features were perfect ; his eyes, large and much divided, had as their usual expression a kind of witty candour, and a small, soft, fair moustache disposed itself upon his upper lip in a way that made him look as if he were smiling even when his heart was heavy. The waves of his dense, fine hair clustered round a forehead which was high enough to suggest remarkable things, and Miss Henning had observed that when he first appeared he wore his little soft circular hat in a way that left these frontal locks very visible.¹¹⁷⁸

Le narrateur insiste sur la taille modeste de Hyacinth, en répétant le mot « small » à plusieurs reprises : he was small », « his bones were small », et il porte une « small, soft, fair moustache ». Il apparaît innocent et vulnérable physiquement de par le lexique utilisé : « his complexion pale », « childishly slight », « delicate hand », « dense, fine hair ». Sa beauté est mentionnée : « Hyacinth's features were perfect ». Ses caractéristiques le rapprochent d'un stéréotype de la noblesse, lui conférant une fragilité et singularité, notamment de par les termes : « unusual » ou « witty candor ». Il a : « la main [...] d'un gentleman », et le « front assez haut ». Son amie Millicent voit en lui un acteur, comme si Hyacinth était destiné à feindre d'être une autre personne toute sa vie. Il est « divertissant », presque « théâtral » et comme un comédien, cache ce qu'il ressent : « smiling even when his heart was heavy ». Elle met d'autant plus l'accent sur l'ambiguïté du personnage qu'elle le compare à un acteur, mais dans sa vie privée, et non sur scène. L'idée est renforcée par la description de ses yeux « divisés ». Enfin, il porte presque un costume de théâtre : « wore his little soft circular hat » « these frontal locks very visible ». L'auteur induit ainsi une dualité dans la personnalité de Hyacinth. La description rappelle des idées zoliennes, notamment la mention du « front large », les personnages avec un front large ou haut sont généralement des intellectuels. James utilise ici la même métaphore, à laquelle il ajoute par ailleurs la mention : « to suggest remarkable things ». La comparaison est ici possible entre Hyacinth et Lazare : « Il [Lazare] avait un front large, des yeux très clairs, avec un fin duvet de barbe châtaine,

¹¹⁷⁸ JAMES Henry, *Princess Casamassima*, op. cit., p. 104.

Il était aussi petit que ce qui était attendu - il n'avait jamais eu sa croissance - et elle pouvait facilement voir qu'il n'était pas ce qu'elle, du moins, qualifierait de fort. Ses os étaient petits, sa poitrine était étroite, son teint pâle, toute sa silhouette presque enfantine ; et Millicent s'aperçut ensuite qu'il avait une main très délicate, la main, comme elle se disait, d'un gentleman. Ce qu'elle aimait, c'était son visage, et quelque chose de plaisant et de divertissant, presque théâtral dans toute sa petite personne. Mlle Henning ne connaissait aucun membre de la profession dramatique, mais elle supposait, vaguement, que ce à quoi un acteur ressemblerait dans sa vie privée. Les traits de Hyacinth étaient parfaits ; ses yeux, grands et très divisés, avaient comme expression habituelle une sorte de candeur pleine d'esprit, et une petite moustache douce et blonde se disposait sur sa lèvre supérieure d'une manière qui lui donnait l'air de sourire même quand son cœur était lourd. Les vagues de ses cheveux fins et denses se sont regroupées autour d'un front qui était assez haut pour suggérer des choses remarquables, et Mlle Henning avait observé que lors de sa première apparition, il portait son petit chapeau circulaire doux d'une manière qui laissait ces mèches frontales très visibles.

qui encadrerait sa face longue »¹¹⁷⁹. Dans *La Joie de vivre*, Lazare recherche désespérément à oublier ses angoisses et échoue malgré ses nombreuses tentatives, tout comme le personnage de James essaie de comprendre où est sa place dans deux univers bien distincts sans jamais y parvenir. Les deux personnages se rapprochent aussi de par leur propension au soliloque.

Au premier abord, Hyacinth paraît ressembler davantage à son père : le narrateur souligne la petitesse de son corps et la beauté de son visage. Il détonne avec le milieu dans lequel il grandit. Cela peut rappeler d'autres personnages des *Rougon-Macquart*, tels que Pascal par exemple, dont la personnalité ne correspond pas aux atavismes de sa famille. Chez Hyacinth, il s'agit donc d'une part de deux hérédités distinctes qui semblent se livrer bataille et d'autre part un conflit avec le milieu dans lequel il grandit. Il semble destiné à rechercher son identité sans succès.

L'environnement de Hyacinth semble encore le contraindre assez peu cependant, mais le lecteur perçoit déjà les premières influences à travers le regard porté sur lui. Le point de vue d'autres protagonistes est également une influence déterminante chez Zola. Lorsque Pauline arrive chez les Chanteau, elle n'est pas encore adaptée à leur vie provinciale, et le point de vue de sa parente rend le personnage à la fois plus positif et plus ambigu. Il n'existe pas de raisons particulières qui expliqueraient que la jeune fille soit en décalage. Miss Pynsent en revanche connaît les origines de Hyacinth et fonde à son égard de nombreux espoirs. Son discours laisse entrevoir les traits nobles qu'elle perçoit chez lui. James retient ainsi les influences inter-personnelles en tant qu'effet déterminant sur le personnage.

Ainsi, le tri opéré par l'auteur américain permet d'identifier des topos zoliens dans la description. Toutefois le schéma zolien est perturbé par le postulat de *Princess Casamassima*. Une nouvelle réflexion est ainsi apportée par le conflit interne et externe du personnage principal. Le canevas d'écriture de la description est cependant assez similaire à celui de l'auteur français : James mêle les considérations purement physiques et héréditaires tels que les traits fins de Hyacinth aux projections faites sur lui par ses proches. Ceux-ci annoncent déjà par leur réflexion la vie et les divers conflits auxquels le personnage sera confronté.

- L'environnement des personnages : l'annonce de leur destin

Chez les deux auteurs, les moments descriptifs reflètent les états d'âme d'un ou plusieurs personnages. Zola prend Paris pour décor dans de nombreux romans : nous choisirons l'exemple de *L'Assommoir*, car la déchéance et la mort de Gervaise sont annoncées dès la scène où elle regarde son quartier. L'intrigue de Hyacinth se passe principalement à Londres. Cependant, après la mort de Miss Pynsent, sa mère adoptive, Monsieur Vetch offre à son protégé un séjour de quelques

¹¹⁷⁹ *LJDV*, t. III, p. 811.

semaines à Paris. Pendant ces quelques semaines, le personnage part à la recherche de ses origines mais change également de point de vue sur son engagement révolutionnaire. Les romanciers prennent appui sur des connaissances solides concernant la ville de Paris afin d'y associer une part de subjectivité reflétant à la fois le paysage intérieur des personnages mais aussi leur funeste destin.

Dès l'incipit de *L'Assommoir*, Lantier quitte Gervaise. Désespérée, elle observe son environnement : le quartier de la Goutte d'or qui l'emmènera tout droit vers sa propre déchéance. Zola annonce l'histoire à venir :

L'hôtel se trouvait sur le boulevard de la Chapelle, à gauche de **la barrière Poissonnière**. C'était une mesure de deux étages, peinte en **rouge lie de vin** jusqu'au second, avec des **persiennes pourries par la pluie**. Au-dessus d'une lanterne aux vitres étoilées, on parvenait à lire, **entre les deux fenêtres** : *Hôtel Boncœur, tenu par Marsoullier*, en grandes lettres jaunes, dont **la moisissure du plâtre avait emporté des morceaux**. Gervaise, que la lanterne gênait, se haussait, **son mouchoir sur les lèvres**. Elle regardait à droite, du côté du boulevard de Rochechouart, où des groupes de bouchers, devant les abattoirs, stationnaient en **tabliers sanglants** ; et le vent frais apportait une puanteur par moments, une odeur fauve de bêtes massacrées. Elle regardait à gauche, **enfilant un long ruban d'avenue, s'arrêtant, presque en face d'elle**, à la masse blanche de l'hôpital de Lariboisière, alors en construction. Lentement, d'un bout à l'autre de l'horizon, elle suivait le **mur de l'octroi**, derrière lequel, la nuit, elle entendait parfois des cris d'assassinés ; et elle fouillait les **angles écartés, les coins sombres, noirs d'humidité et d'ordure**, avec la peur d'y découvrir le corps de Lantier, le ventre troué de coups de couteau. Quand elle levait les yeux, au-delà de **cette muraille grise et interminable qui entourait la ville d'une bande de désert**, elle apercevait une grande lueur, une poussière de soleil, pleine déjà du grondement matinal de Paris. **Mais c'était toujours à la barrière Poissonnière qu'elle revenait**, le cou tendu, s'étourdissant à voir couler, **entre les deux pavillons trapus de l'octroi**, le flot ininterrompu d'hommes, de bêtes, de charrettes, qui descendait des hauteurs de Montmartre et de la Chapelle. Il y avait là un piétinement de troupeau, une foule que de brusques arrêts **étaient en mares** sur la chaussée, un défilé sans fin d'ouvriers allant au travail, leurs outils sur le dos, leur pain sous le bras ; et la cohue s'engouffrait dans Paris où elle se **noyait**, continuellement. Lorsque Gervaise, parmi tout ce monde, croyait reconnaître Lantier, elle se penchait davantage, au risque de tomber ; puis, elle appuyait plus fortement son mouchoir sur sa bouche, comme pour renfoncer sa douleur.¹¹⁸⁰

L'environnement de Gervaise peut être analysé comme une réplique du déterminisme : l'endroit dirige sa vie vers un seul destin, peut importe ce qu'elle fera pour y échapper. Il n'existe pas d'issue de secours, même lorsqu'elle enfile « un long ruban d'avenue », celui-ci s'arrête, « presque en face d'elle ». Jean-Louis Cabanès analyse la symbolique déterministe de l'abattoir dans cette scène : « Aux visions progressistes d'Eugène Sue et de Victor Hugo, les Goncourt et Zola à leur suite, substituent la représentation de déchéances inéluctables »¹¹⁸¹.

Ce texte permet ainsi d'anticiper des éléments clefs de l'histoire : le rapprochement entre l'humidité et la pourriture annonce la dépendance à l'alcool qui « pourrit » toute l'existence de Gervaise, tandis que la confusion entre hommes et animaux est une image de la façon dont les

¹¹⁸⁰ *LA*, t. II, pp. 376-7.

¹¹⁸¹ CABANÈS Jean-Louis, « Germinie Lacerteux et Gervaise entre hôpital et abattoir », *Littératures* 2, automne 1980. p. 60.

humains sont traités au cours du roman. En outre, l'aspect confiné du lieu donne l'idée d'un destin implacable, et rappelle ainsi l'influence des milieux et de l'hérédité qui sont chers à Zola. L'auteur a ici mélangé plusieurs façons d'aborder l'annonce de la suite du roman, en mettant en valeur l'implacable déterminisme qui hante Gervaise.

Chez James, la symbolique est quelque peu différente. L'auteur utilise également l'idée d'étroitesse, mais y ajoute une métaphore de l'éparpillement du corps et du mental. Les lieux sont souvent immenses et donnent parfois le vertige aux personnages. Hyacinth est perdu entre ses deux hérédités. Le personnage tente de relier ses diverses origines ainsi que sa vie, mais se disperse involontairement. Lorsque Paul Muniment l'emmène à une réunion secrète, il laisse son côté révolutionnaire s'exprimer. Il accepte de prendre part à une mission suicide afin d'aider la cause des pauvres. Pourtant, après quelques temps, il se sent plus apaisé et prend du recul sur ses engagements et ses origines. Il est alors appelé pour concrétiser son engagement : incapable d'agir comme de ne pas agir, il se suicide. Le passage choisi se situe peu de temps avant qu'il ne se propose comme volontaire. La scène se déroule dans le bar « sun and moon », pendant une réunion particulièrement agitée :

Bedraggled figures passed in and out, and a damp, tattered, wretched man, with a spongy, purple face, who had been thrust suddenly across the threshold, stood and whimpered in the brutal blaze of the row of lamps. The puddles glittered roundabout, and the silent vista of the street, bordered with low black houses, stretched away, in the wintry drizzle, to right and left, losing, itself in the huge tragic city, where unmeasured misery lurked beneath the dirty night, ominously, monstrously, still, only howling, in its pain, in the heated human cockpit behind him. Ah, what could he do ? What opportunity would rise ? The blundering, divided counsels he had been listening to only made the helplessness of every one concerned more abject. If he had a definite wish while he stood there it was that that exalted, deluded company should pour itself forth, with Muniment at its head, and surge through the sleeping city, gathering the myriad miserable out of their slums and burrows, and roll into the selfish squares, and lift a tremendous hungry voice, and awaken the gorged indifferent to a terror that would bring them down.¹¹⁸²

La réunion reflète le paysage intérieur de Hyacinth : c'est le désordre, il est difficile de rester concentré devant la dimension menaçante du lieu. L'anxiété du personnage est développée à travers

¹¹⁸² JAMES Henry, *Princess Casamassima*, op. cit p.293.

Des personnages débraillés entraient et sortaient, et un homme misérable, les vêtements en lambeaux, l'air malheureux, avec un visage spongieux et violet, ayant été poussé soudainement à travers le seuil, se leva et gémit dans le feu brutal de la rangée de lampes. Les flaques d'eau scintillaient au rond-point, et la vue de la rue silencieuse, bordée de maisons noires basses, s'étalait, dans la bruine hivernale, à droite et à gauche, se perdant dans l'immense ville tragique, où la misère sans mesure se cachait sous la nuit sale, menaçante, monstrueuse, immobile, hurlant seulement, dans sa douleur, dans le cockpit humain chauffé derrière lui. Ah, que pouvait-il faire ? Quelle opportunité se présenterait ? Les conseils maladroits et contradictoires qu'il avait écoutés ne faisaient que rendre l'impuissance de toutes les personnes concernées encore plus abjecte. S'il avait un souhait certain pendant qu'il se tenait là, c'est que cette société exaltée et illusoire devait se déverser, avec Muniment à sa tête, et envahir la ville endormie, rassemblant la myriade de misérables de leurs bidonvilles et de leurs terriers, rouler dans les quartiers des égoïstes, faire retentir une voix énorme et affamée, pour réveiller les indifférents qui se gavent à une terreur qui les abatrait.

une isotopie négative : « brutal », « dirty », « monstrously », « in its pain », « abject », « slums », « selfish », « terror », and « tormented ». Le fond des discussions et le rêve de Hyacinth sont en rapport direct avec la révolution française qui lui rappelle son histoire familiale. Il est question de prise de pouvoir par les armes. Le mot « terror » est en lien direct avec la période du même nom. Le protagoniste principal tisse ainsi des liens entre une partie de son hérité et le lieu dans lequel il se trouve, s'éloignant ainsi de son ascendant noble, lord Frederick. Le jeune homme se trouve alors déchiré entre ses deux influences héréditaires. D'abord, l'apparence du lieu transmet une idée de dispersion et de limites floues. Les gens entrent et sortent de façon désorganisée, et un pauvre homme dont les vêtements sont « en lambeaux » est jeté en dehors du bar. Il est ainsi dispersé dans son intégrité par l'image de son costume, mais aussi exclu avec violence. L'espace décrit dans le passage ne concerne pas seulement le bar mais aussi la rue qui l'entoure. Les flaques d'eau « qui scintillent », donnant un aspect de lumière dispersée, la rue est éclairée par intermittence. La limite des « maisons noires » « s'étalant », à l'image d'un espace mouvant menaçant de se perdre « dans l'immense ville tragique ». Nous retrouvons ici les peurs de Gervaise dont le regard se perdait au loin dans Paris. Ceci pourrait représenter l'angoisse des personnages devant le déterminisme héréditaire : l'hypothèse serait que James se soit ici inspiré de la métaphore utilisée par Zola. Dans la suite du passage, le narrateur évoque le point de vue du personnage via le discours indirect libre : « Ah, what could he do ? What opportunity would rise ? ». L'image éclatée de la ville devient alors inhérente au personnage. Le verbe « rise » indique un agrandissement des perspectives. Il pourrait être positif si le contexte n'était pas éminemment négatif. Une exaltation dangereuse émane de la suite du texte. Le discours et les personnages se dispersent : « divided counsels », « exalted », « deluded company », « pour itself forth » et « myriad ». Le personnage perd alors son sens commun et espère voir Muniment diriger cette révolution. Son état émotionnel le conduit ensuite vers une décision irraisonnée. James poursuit ainsi la métaphore de la dispersion comme peur face à son hérité.

L'hypothèse serait qu'il a choisi de peindre des influences héréditaires lourdes non pas l'étroitesse qui contraint le personnage à un destin précis comme Zola a pu le faire mais plutôt par une image de dilution et de dispersion de l'intégrité. L'auteur porte donc sa réflexion sur un seul personnage et non sur une famille, il réalise ainsi une partie moins ambitieuse du projet naturaliste, mais il pose une hypothèse différente qu'il exploite pour aborder les choses d'un point de vue novateur.

b) Florent Quenu : un modèle pour Hyacinth Robinson ?

James choisit de prendre une perspective large sur le modèle zolien : l'analyse propose en

effet des liens avec une variété de tomes des *Rougon-Macquart*. L'intrigue de référence tisse des liens avec les problématiques de l'auteur français. Certains personnages n'ont cependant que peu de rapports avec la littérature zolienne, tels qu'Eustache Poupin, Paul Muniment ou Princesse Casamassima. Au contraire, Hyacinth a des ressemblances avec Gervaise, Étienne, et dans une moindre mesure Pauline et Lazare. Son caractère unique implique qu'il partage des caractéristiques avec une multitude de modèles zoliens. En outre, c'est le seul protagoniste du roman à subir des influences héréditaires évidentes. Malgré ses rapports avec les personnages précédemment cités, il semble qu'il se rapproche de Florent Quenu en divers points qui méritent une attention particulière.

Le drame de Hyacinth réside dans sa rencontre avec la princesse qui l'introduit dans les milieux révolutionnaires. Il ne s'agit pas, comme pour Étienne Lantier dans *Germinal*, d'une révolte faisant suite à l'attaque d'une entreprise : la préoccupation d'Hyacinth est plus globale et idéaliste. Florent partage cet aspect altruiste. Les deux personnages ont en commun de se laisser porter par leur idéalisme révolutionnaire et de croire en un monde meilleur. L'innocence de Florent est assez touchante, et probablement plus prompte à attirer la sympathie que d'autres figures emblématiques des *Rougon-Macquart*. Il est à noter qu'au moment de la parution du roman de Zola en 1873, James ne le connaît pas encore. Il n'existe donc pas d'article signé de James dans lequel il critiquerait l'ouvrage. L'auteur le possède néanmoins, sa bibliothèque contient un exemplaire édité en 1880. Nous pouvons donc inférer qu'il a lu l'ouvrage lors de la rédaction de *Princess Casamassima* en 1885. La violence et la brutalité effraient les deux personnages : chez Hyacinth, elle le fait renoncer à son projet, tandis que l'auteur de *Le Ventre de Paris* précise à de nombreuses reprises que Florent n'aurait jamais pu faire de mal : il intellectualise la révolution plus qu'il ne la vit. La stérilité de l'avenir des personnages est développée d'une façon différente chez chaque auteur. Dans *Le Ventre de Paris*, ce sont les Halles qui broient Florent dans le mouvement de la digestion, selon l'analyse de Jean Borie dans *Zola et Les Mythes*. Florent va docilement dans sa chambre où l'attendent les gardes. Cette métaphore n'est pas exempte de l'idée de paralysie : à reprendre toujours inlassablement les mêmes chemins, l'évolution n'est plus à portée. C'est une mécanique globale et un milieu social qui l'envoient doucement vers le bagne. Hyacinth est quant à lui acteur de sa propre mort lorsqu'il se voit incapable d'agir. Le déterminisme et la paralysie subis font l'objet d'une première réflexion, avant de poursuivre vers une analyse de leur engagement politique.

- Les symboliques communes : le mythe, l'épique, la destinée fatale

L'idée de paralysie est à associer à la stérilité des efforts des personnages. Malgré toute leur bonne volonté, ils reviennent à leur point de départ. Florent retourne au bagne, et Hyacinth, dont Miss Pynsent espérait qu'il apprendrait à vivre avec son hérité complexe, se suicide de n'avoir pas

su faire les bons choix. Cette mécanique relève, en partie, de l'idéalisme des deux personnages. Dans divers passages, l'espace évolue dans une vision, leur indiquant le chemin qu'ils ne devraient pas suivre et qu'ils suivront tout de même. Cet aspect de la littérature zolienne a un côté inquiétant que James reprend avec subtilité.

Lorsque le personnage revient du bain, les derniers kilomètres lui semblent insurmontables, tant il a faim. L'effort lui semble si grand qu'il a l'impression que tout s'étire autour de lui. L'atmosphère de Paris paraît le contraindre à l'immobilisme :

L'avenue **plate s'étendait, avec ses lignes de grands arbres et de maisons basses, ses larges trottoirs grisâtres, tachés de l'ombre des branches, les trous sombres des rues transversales, tout son silence et toutes ses ténèbres** ; et les becs de gaz, droits, espacés régulièrement, mettaient seuls la vie de leurs courtes flammes jaunes, **dans ce désert de mort. Florent n'avancait plus, l'avenue s'allongeait toujours, reculait Paris au fond de la nuit.** Il lui sembla que les becs de gaz, avec leur œil unique, couraient à droite et à gauche, en emportant la route ; il trébucha, dans ce tournoiement ; **il s'affaissa comme une masse sur les pavés.**¹¹⁸³

Le lieu dans lequel il évolue est froid et uniforme, si grand qu'il s'y perd. Zola insiste sur la pénombre : « trottoirs grisâtres », « trou sombre », « ténèbres » et « la nuit » et sur le silence des lieux « tout son silence ». L'altération de la conscience de Florent peut être interprétée comme un passage vers un autre monde, comme s'il mourait de faim. Paris, le lieu où il se rend, s'éloigne « reculait Paris au fond de la nuit ». La ville est emportée dans la pénombre, comme s'il ne pouvait plus l'atteindre. Dans son état, il se trouve dans un espace imaginaire où Paris n'existe plus, mais où certains éléments du décor se mettent à prendre vie. Alors que la mort s'installe chez les vivants, les objets s'animent. Zola utilise des verbes d'actions : l'avenue « s'étendait », puis elle « s'allongeait » et « reculait Paris », tandis que les lumières de la ville emportent « la route ». Subtilement, les becs de gaz s'éveillent : ils sont seuls à « mettre la vie de leur courtes flammes jaunes ». Ils sont « droits » et « espacés régulièrement ». Le narrateur transmet à la fois l'idée d'une organisation de l'espace plutôt rigide mais également un rythme qui peut s'apparenter avec la rythmique du texte lui-même. En reprenant la phrase de Zola, nous pouvons isoler cinq groupes de sens : « et les becs de gaz, droits,/ espacés régulièrement, /mettaient seuls la vie / de leurs courtes flammes jaunes, /dans ce désert de mort ». Comme les becs de gaz, le texte est disposé de façon régulière : nous comptons d'abord six syllabes, puis huit, cinq, sept et pour finir six. Tous les segments contiennent ainsi de cinq à huit syllabes. Cependant, ces becs de gaz qui étaient organisés se mettent tout à coup à se mouvoir dans un grand désordre, comme si Florent était en train de rêver : « Il lui sembla que les becs de gaz,/ avec leur œil unique,/ couraient à droite et à gauche/, en emportant la route :/ il trébucha, dans ce tournoiement ; /il s'affaissa comme une masse sur les pavés ». Les groupes de

¹¹⁸³ *LVDP*, t. I, pp. 606-7.

sens comptent dans l'ordre neuf, six, sept, six, neuf et onze syllabes. Contrairement à la première phrase évoquant ces lumières, nous avons ici un écart de cinq syllabes entre le groupe de sens le plus court et le plus long. L'image des objets fixes qui « courent » à droite et à gauche est rendue par l'effet décroissant et croissant du rythme du texte. Il semble que la lumière s'en aille d'abord, comme pour emporter Paris, puis revienne à Florent pour l'emmener dans ton « tournoiement ». Ces inquiétants becs de gaz vont jusqu'à le faire tomber à terre tout en l'éloignant de son objectif initial. Les jeux de sons paraissent refléter cette désorganisation. Nous remarquons une allitération en /l/ dans les deux premiers groupes de sens, puis une autre en /r/ dans les trois suivants, et finalement une structure en chiasme dans le dernier segment : « Il lui sembla que les becs de gaz,/ avec leur œil unique,/ couraient à droite et à gauche/, en emportant la route :/ il trébucha, dans ce tournoiement ; /il s'affaissa comme une masse sur les pavés ». La première allitération en /l/, consonne liquide, pourrait figurer l'envahissement du décor par une force obscure : l'air devient plus lourd. Ici s'insinue probablement la métaphore de l'autre monde. Le personnage est en quelque sorte « plongé » dans cet autre environnement. Il peut s'agir de la description du mouvement de l'eau, qui est aussi impossible à arrêter que le destin des hommes dans la perspective déterministe. L'allitération en /r/ illustre l'agressivité du nouveau décor dans lequel Florent pénètre. Le milieu attaque le personnage par en lui faisant perdre son équilibre et en l'emportant comme dans une tornade. Le chiasme final disposé en miroir de part et d'autre du mot « une » pourrait être une image du déplacement de Florent. Il est passé « de l'autre côté du miroir »¹¹⁸⁴, de la même façon qu'Alice dans l'œuvre de Lewis Carroll. Le monde dans lequel il entre est pour le moins malveillant et agressif envers lui. Ce passage semble révéler à Florent la menace qui pèse sur lui : il reviendra effectivement de là où il s'est enfuit. Le texte démontre l'impossibilité d'échapper à son destin, dans ce mouvement circulaire qui le fait finalement revenir à son point de départ. La présence de la destinée et le combat de Florent pour tenter d'y échapper peut rappeler les récits antiques, en particulier *L'Odyssée*, où Ulysse combat les éléments. Le passage rappelle le moment où les Achéens passent auprès de Scylla, qui dévore quelques marins. L'aspect long des becs de gaz et leur mouvement soudain fait écho aux longues têtes du monstre. Rappelons par ailleurs qu'il s'évanouit dans un « tournoiement », évoquant le tourbillon de la mer mais aussi le mouvement circulaire par lequel les trois têtes viennent, chacune leur tour, manger la tête des compagnons d'Ulysse. Le mouvement condamne le personnage à affronter des obstacles tout en l'empêchant d'avancer.

Nous pouvons ici rapprocher Florent de Hyacinth. Chez James, c'est la paralysie globale qui contraint, tout en étant associée à la mort. Le narrateur fait d'ailleurs référence à sa « mélancolie paralysante »¹¹⁸⁵ alors qu'il se trouve avec Milicent Hennings, qu'il n'épousera finalement pas. Un

¹¹⁸⁴ CAROLL Lewis, *Alice, de l'autre côté du miroir*, folio junior, Paris, 2009.

¹¹⁸⁵ JAMES Henry, *Princess Casamassima*, op. cit., p. 163.
paralyzing melancholy.

peu après avoir décidé d'être l'acteur d'un attentat, il est confronté à la mort de Miss Pynsent, sa mère adoptive. Monsieur Vetch lui propose de se rendre dans la capitale pour qu'il se rétablisse de son traumatisme, mais aussi pour faire perdre à son protégé ses idées rebelles. Il lui dit aussi qu'il se doute de la promesse faite et qu'il espère que Hyacinth puisse se retirer du projet. L'objectif du protecteur est rapidement atteint : le jeune homme admire la beauté de Paris et prend beaucoup de recul par rapport au drame vécu par ses parents. Il abandonne peu à peu son idéologie d'égalité, estimant que les pauvres sont simplement jaloux des riches. Pourtant, il ressent un obstacle moral à sortir de l'engagement pris. Son nouveau point de vue le pousse à considérer la Révolution française du point de vue esthétique, dans un contexte où il semble presque rêver. Il entre dans un monde virtuel où la mort et la souffrance ne sont plus dramatiques. Le contraste entre la réalité et le regard de Hyacinth crée un malaise :

Hyacinth's retrospections **had not made him drowsy, but quite the reverse** ; he **grew** restless and excited, and a kind of pleasant terror of the place and hour entered into his blood. But it was nearly **midnight**, and he got up to walk home, taking the line of the boulevard toward the Madeleine. He passed down the Rue Royale, where comparative **stillness reigned** ; and when he reached the Place de la Concorde, to **cross the bridge** which faces the Corps Législatif, he found himself almost isolated. He had left the human swarm and the obstructed pavements behind, and the **wide spaces** of the splendid square lay **quiet** under the summer stars. The splash of the great fountains was **audible**, and he could almost hear the **wind-stirred murmur** of the little wood of the Tuileries on one side, and of **the vague expanse** of the Champs Elysées on the other. The place itself—the Place Louis Quinze, the Place de la Révolution—had given him a **sensible emotion**, from the day of his arrival ; he had recognised so quickly its tremendously historic character. He had seen, in a rapid vision, the **guillotine** in the middle, on the site of the **inscrutable obelisk**, and the **tumbrils**, with **waiting victims**, were stationed **round the circle** now made majestic by the monuments of the cities of France. The **great legend** of the French Revolution, **sanguinary** and **heroic**, was more **real** to him here than anywhere else ; and, **strangely, what was most present was not its turpitude and horror**, but its magnificent energy, the spirit of life that had been in it, **not the spirit of death**.¹¹⁸⁶

¹¹⁸⁶ *Ibid*, p. 393.

Les rétrospections de Hyacinth ne l'avaient pas fatigué, mais bien au contraire ; il devenait agité et excité, et une sorte d'agréable terreur du lieu et de l'heure entraînait dans son sang. Mais il était près de minuit, et il se leva pour rentrer chez lui, prenant la ligne du boulevard en direction de la Madeleine. Il descendit la rue Royale, où régnait un calme relatif ; et lorsqu'il atteignit la place de la Concorde, pour traverser le pont qui fait face au Corps Législatif, il se trouva presque isolé. Il avait laissé l'essaim humain et les trottoirs obstrués derrière lui, et les vastes espaces de la splendide place étaient calmes sous les étoiles d'un ciel d'été. Le bruit des grandes fontaines était audible, et il pouvait presque entendre le murmure du vent du petit bois des Tuileries d'un côté, et de la vaste étendue des Champs-Élysées de l'autre. L'endroit lui-même, la place Louis Quinze, la place de la Révolution, lui avait donné une émotion sensible dès le jour de son arrivée ; il reconnut très rapidement son caractère extrêmement historique. Il avait observé dans une rapide vue de son esprit, la guillotine au milieu, à l'emplacement de l'obélisque impénétrable, et les tombereaux, avec des victimes en attente, stationnant autour du cercle devenu ainsi majestueux, auprès des monuments des villes de France. La grande légende de la Révolution française, sanguinaire et héroïque, lui était plus réelle ici qu'ailleurs ; et, étrangement, ce qui était le plus présent n'était pas sa turpitude et son horreur, mais sa magnifique énergie, l'esprit de vie qui y était, pas l'esprit de mort.

Le texte semble à première vue plus optimiste que celui du *Ventre de Paris*. Toutefois, le contexte qui entoure Hyacinth jette un voile sombre sur ses rêveries. Il se rapproche de personnages zoliens, tel que Lazare, dont les espoirs sont vains, ou encore Florent, qui croit en la révolution mais sera trahi par les siens.

Comme Florent, Hyacinth entre dans un autre monde. Malgré l'attitude apaisée du personnage, ce nouvel univers est empreint d'inquiétude. Là où le protagoniste du *Ventre de Paris* était physiquement malmené par l'atmosphère étrange, celui de *Princess Casamassima* semble contaminé mentalement. Le côté enjoué de la promenade provoque un contraste avec la façon dont il est exprimé, à savoir par des négations. La première phrase du texte en compte trois : « have **not** made him drowsy » et « the **reverse** », et dans un certain sens, « restless », qui signifie littéralement « sans repos ». À la fin du passage, l'admiration pour la Révolution française se lit à travers deux négations : « what was most present was **not** its turpitude and horror » et « **not** the spirit of death ». Le lexique utilisé s'approche de la mort et de la violence : « guillotine », « victims », « sanguinary », « turpitude », « horror » et « death ». Les rues de Paris l'emmènent et commencent tout doucement à s'emparer de lui, comme James le souligne dans la première phrase du passage : « a kind of pleasant terror of the place and hour entered into his blood ». La présence de l'oxymore « pleasant terror » nous indique l'ambivalence des pensées du personnage. La contamination de son sang rappelle les problématiques liées à l'hérédité. Hyacinth sait que sa famille s'est révoltée et qu'elle vient de Paris : en s'y rendant lui aussi, les atavismes de ses ancêtres l'atteignent de façon plus profonde. Dès ce moment, James transmet une idée de malaise, avec un protagoniste possédé à la fois par le décor et ses ascendants.

Le narrateur poursuit son passage en mettant en valeur l'étrangeté de la situation. Il y mêle une composante épique liée à la « great legend » de la Révolution française. Les deux aspects du texte sont liés. Le passage du monde réel à un univers imaginaire est exprimé par le cheminement du personnage, qui marche seul. Son trajet est minutieusement détaillé du boulevard de la Madeleine à la Rue Royale jusqu'à la place de la Concorde, endroit décrit à travers le regard subjectif de Hyacinth. Pourtant, James précise dès ce moment que le but est de traverser le pont pour aller vers la Chambre des députés. Métaphoriquement, c'est le passage de la royauté à la République. Il annonce ainsi que l'ancienne place de la révolution ne devrait être qu'un lieu de passage pour le personnage. Il le met au centre de son trajet : deux étapes sont passées, quand deux autres sont à venir. Un effet miroir se crée alors, dont le centre se trouve aux pieds du protagoniste. La présence de l'élément liquide vient développer cette métaphore. Le pont est un bâtiment qui relie deux rives en passant sur l'eau, tandis que les jets de la fontaine se font entendre. Cette métaphore rappelle le texte de Zola où l'allitération en /l/ montrait un envahissement de l'espace. James nous montre d'abord un lieu très stable, comparable à la route de Florent, avec ses becs de gaz installés à

intervalles réguliers. Dans la rue Royale, c'est l'immobilisme qui « règne »¹¹⁸⁷. Le choix de ce vocabulaire ainsi que de cette rue pour amener Hyacinth à la Concorde symbolise l'ancien régime, avec ses rois et sa rigidité. La métaphore est soulignée un peu plus loin, lorsque les anciens noms de la place sont mentionnés : « the Place Louis Quinze, the Place de la Révolution ». La répétition anaphorique sonne comme une incantation qui plonge le personnage dans un autre monde. Derrière lui, se trouvent les « obstructed pavements » ainsi que la foule : « human swarm ». Ces différents éléments transmettent l'idée d'une paralysie liée à l'Histoire, et qui représente probablement l'état d'esprit du personnage. Puis, il se sent tout à coup « isolé »¹¹⁸⁸. Il sort ainsi de l'essaim humain, du troupeau, pour se retrouver seul, dans le monde qu'il se crée. Le narrateur nous indique ainsi que le point de vue devient interne. Dans son nouvel environnement, les bruits se font très discrets : « quiet », « wind-stirred murmur ». Les jets des fontaines sont audibles. L'écoute des bruits naturels de Paris montre le silence qui y règne.

L'espace et le temps, jusque là définis comme clos, se mettent alors à se mouvoir. La vue est altérée : l'espace tend à s'étendre de plus en plus, devenant immense, et contrastant avec les trottoirs obstrués par lesquels il est passé. James évoque les « wide spaces » qui s'offrent au personnage, et les Champs-Élysées sont décrits comme une vague étendue. L'extension de la place correspond à un envahissement par les pensées révolutionnaires de Hyacinth. Les références directes au lieu sont nombreuses. Outre les toponymes, nous notons des indicateurs lieux relatifs, c'est à dire qu'ils désignent des endroits qui ne s'actualisent qu'en contexte : « home », « line », « boulevard », « toward », « down », « behind », « under », « one side », « middle », « on the site », « round the circle ». Ces mots permettent de déduire la géographie de son imaginaire. James précise chaque chose qui entoure le protagoniste : le trottoir derrière lui, les Tuileries et les Champs-Élysées à ses côtés, les étoiles au-dessus de lui. Son univers gravite autour de lui : le personnage semble même modifier la forme du lieu. Lorsqu'il arrive, la place est un « splendid square ». Mais petit à petit, la forme change. Un motif circulaire apparaît : la guillotine est au centre tandis que les condamnés se regroupent en cercle autour : « round the circle ». Le voyage reflète la volonté d'un retour sur soi-même, et d'une possible future acceptation de sa personnalité et ses atavismes. Le lien se tisse entre la forme du texte et le sens que donne le personnage à son séjour. L'espace semble s'adapter au désir de Hyacinth, s'étendre et se modifier. Il est aussi directement lié à un voyage temporel, qui revient sur une période de la plus haute importance aux yeux du protagoniste.

Ce texte rappelle divers procédés observés dans *Le Ventre de Paris*. L'entrée dans le monde imaginaire est marquée par une métaphore du miroir, à laquelle l'auteur américain ajoute la composante liquide. L'image du tournoiement figure chez les deux écrivains, bien que

¹¹⁸⁷ Reigned.

¹¹⁸⁸ Isolated.

probablement plus développée chez Zola. Si Florent est en proie à des hallucinations, ce n'est pas simplement dû au traumatisme du bagne, il est épuisé et affamé. Chez lui, ce sont les objets qui s'animent, et Paris qui semble s'éloigner. Ici, c'est la fatigue qui parle : le personnage a l'impression que les derniers pas sont absolument insurmontables. Chez Hyacinth, c'est la torture psychologique de se sentir déchiré qui provoque cet état d'esprit. Avant qu'il ne parte, son ami de toujours et surtout celui qui paye le séjour, Monsieur Vetch, lui a fait part de sa volonté qu'il change d'avis et cesse ses activités illégales. Ce souhait sera réalisé, mais le conduira inexorablement vers la mort. Il s'agit d'une différence de taille avec Florent. Si au départ, Hyacinth voit d'un œil bienveillant son évolution mentale, celle-ci le condamne au suicide à moyen terme. Sa vision rappelle peut-être plus la période de la terreur que le soulèvement populaire. L'aspect inquiétant du texte est traité de façon bien différente par les deux auteurs. L'utilisation de l'espace est relativement similaire : leur environnement devient le miroir de leurs peurs ou de leurs espoirs. Chez Zola, il s'agit plutôt des peurs de Florent : bien qu'il lui soit difficile de faire un autre choix, son hallucination est un signe peu subtil qu'il ne devrait pas s'y rendre. Hyacinth a une vision qui semble au départ beaucoup plus positive, bien que l'analyse révèle un aspect ambigu. Ce point de vue est renforcé par l'aspect épique du texte et les remarques du personnage. En outre, à ce moment du roman, il est déjà condamné, à moins qu'il ne revienne sur l'engagement pris envers son groupe révolutionnaire. Sa vision des prisonniers destinés à être décapités est finalement une image de lui-même. James a ainsi ajouté au style zolien une forme d'ambivalence, tout en développant le côté épique.

James a développé quelques isotopies et symboliques zoliennes et utilisé une perspective déterministe. James poursuit la réflexion de Zola en ajoutant une composante plus ambiguë et épique. Les deux personnages se rejoignent cependant sur leurs valeurs, leur idéalisme et leur engagement qui les amènent à agir politiquement.

- L'engagement politique

Florent prend part à la lutte contre le coup d'État du 2 décembre 1851. Il est arrêté et envoyé au bagne. Après s'être évadé, il arrive à Paris avec de faux papiers d'identité. Il est alors vulnérable quand il rencontre son vieil ami Gavard, qui le pousse à entrer dans l'action politique. Sans le poids des circonstances, Florent n'aurait probablement jamais participé à des réunions secrètes, ainsi que l'auteur le souligne : « Il fût devenu, sans le milieu et les circonstances, un bon professeur de province, heureux de la paix de sa petite ville. Mais on l'avait traité en loup [...] »¹¹⁸⁹. Le personnage est séduit par les idées révolutionnaires, mais n'accepte pas la violence ou l'oppression du peuple.

Hyacinth rejoint des sociétés secrètes révolutionnaires sous l'impulsion d'Eustache Poupin et

¹¹⁸⁹ *LVDP*, t. I, pp. 732-3.

de Paul Muniment. C'est sous l'influence du premier ainsi que celle de la princesse Casamassima qu'il entre dans des considérations de plus en plus politiques. Le personnage est en proie à diverses influences qui le décident à s'engager fermement. Dans le début de l'histoire, Hyacinth se rapproche beaucoup de Mr. Vetch, l'un des plus chers amis de Miss Pynsent. Or cet ami est un noble désargenté dont les opinions politiques heurtent la couturière : « Mr. Vetch displeased her only by one of the facets of his character, — his blasphemous republican, radical views, and the contemptuous manner in which he expressed himself about the nobility. [...] »¹¹⁹⁰. Les deux hommes partagent un chemin de vie similaire : ils sont tous deux de lignée raffinée tout en étant pauvres. Le jeune garçon rencontre rapidement Eustache Poupin, et découvre ses penchants révolutionnaires : « Les deux petites salles qui constituaient leur établissement contenaient un grand nombre de miroirs, ainsi que de petits portraits (des gravures à l'ancienne) de héros révolutionnaires »¹¹⁹¹. Par cette connaissance, il rencontre Paul Muniment, qui l'emmène rapidement au Sun and Moon, le nom de l'établissement où les révolutionnaires se réunissent. Toutes ces rencontres le dirigent de plus en plus vers une pensée subversive. La princesse Casamassima, lorsqu'elle le rencontre, le pousse à s'engager de façon plus radicale. Hyacinth en tombe amoureux et se laisse emporter par ses idées. Son ami Monsieur Vetch cherche désespérément à lui faire renoncer à ses idées, et rend même visite à la princesse en dénonçant l'influence qu'elle exerce : « Leave him to me - leave him to me. That has been interesting, because you have been one of our friend's influences »¹¹⁹². Hyacinth est poussé à agir ainsi de par l'influence de son environnement.

Les personnages n'ont que peu de latitude dans leur libre-arbitre. Aucun d'eux ne souhaite devenir meneur pour des raisons différentes. Florent devient naturellement quelqu'un d'écouté lorsqu'il rejoint le petit groupe politique, mais Gavard force largement les faits. Ce rôle ne lui apporte aucun avantage. Le personnage se retrouve rapidement compromis, et Charvet est maladivement jaloux de lui : « Cette jalousie sourde en fit l'adversaire systématique de Florent »¹¹⁹³. Quant à Hyacinth, il ne souhaite simplement pas devenir meneur ou même se mettre en avant. Pour lui, son hérédité l'en empêche : « He had no wish to be a leader because his mother had murdered her lover and died in penal servitude : these circumstances recommended intencness but they also suggested modesty »¹¹⁹⁴. Malgré son humilité, le personnage se retrouve engagé dans une action

¹¹⁹⁰JAMES Henry, *Princess Casamassima*, op. cit, p. 67.

M. Vetch ne lui déplaisait que par une des facettes de son caractère, ses vues républicaines et radicales blasphématoires et la manière méprisante dont il s'exprimait sur la noblesse. [...].

¹¹⁹¹*Ibid.*, p. 121.

The two small rooms which constituted their establishment contained a great many mirrors, as well as little portraits (old-fashioned prints) of revolutionary heroes.

¹¹⁹²*Ibid.*, p. 469.

Laissez-le moi - laissez-le moi. Cela a été intéressant, car vous avez été l'une des influences de notre ami.

¹¹⁹³ *LVDP*, t. I, p. 747.

¹¹⁹⁴ JAMES Henry, *Princess Casamassima*, op. cit., p. 283.

meurtrière. Il s'est laissé dépasser par ses émotions et a fini par oublier sa prudence.

Dans *Le Ventre de Paris*, Florent rejoint le club politique par le biais de Gavard. Le personnage semble à ce moment plutôt sage. Il observe simplement la scène :

Gavard **avait repris** le journal, lisant, d'une voix qu'il cherchait à rendre comique, des lambeaux du discours du trône prononcé le matin, à l'ouverture des Chambres. Alors Charvet eut beau jeu, avec cette phraséologie officielle, il n'en laissa pas une ligne debout. Une phrase surtout les amusa énormément : "Nous avons la confiance, messieurs, qu'appuyés sur vos lumières et sur les sentiments conservateurs du pays, nous arriverons à augmenter de jour en jour la prospérité publique". Logre, debout, déclama cette phrase ; il imitait très bien avec le nez la voix pâteuse de l'empereur.

– Elle est belle, sa prospérité, dit Charvet. Tout le monde crève la faim.

– Le commerce va très mal, affirma Gavard.

– Et puis qu'est-ce que c'est que ça, un monsieur "appuyé sur des lumières" ? reprit Clémence, qui se piquait de littérature.

Robine lui-même laissa échapper un petit rire, du fond de sa barbe. La conversation s'échauffait. On en vint au Corps législatif, qu'on trahit très mal. Logre ne décolérait pas, Florent retrouvait en lui le beau crieur du pavillon de la marée, la mâchoire en avant, les mains jetant les mots dans le vide, l'attitude ramassée et aboyante ; il causait ordinairement politique de l'air furibond dont il **mettait** une manne de soles aux enchères. Charvet, lui, devenait plus froid, dans la buée des pipes et du gaz, dont s'emplissait l'étroit cabinet ; sa voix prenait des sécheresses de couperet, pendant que Robine **dodelinait** doucement de la tête, sans que son menton quittât l'ivoire de sa canne. Puis, sur un mot de Gavard, on arriva à parler des femmes.

– La femme, déclara nettement Charvet, est l'égal de l'homme ; et, à ce titre, elle ne doit pas le gêner dans la vie. Le mariage est une association... Tout par moitié, n'est-ce pas, Clémence ?

– Évidemment, répondit la jeune femme, la tête contre la cloison, les yeux en l'air.

Mais Florent vit entrer le marchand des quatre-saisons, Lacaille, et Alexandre, le fort, l'ami de Claude Lantier. Ces deux hommes étaient longtemps restés à l'autre table du cabinet ; ils n'appartenaient pas au même monde que ces messieurs. Puis, la politique aidant, leurs chaises se rapprochèrent, ils firent partie de la société. Charvet, aux yeux duquel ils représentaient le peuple, les endoctrina fortement, tandis que Gavard faisait le boutiquier sans préjugés en trinquant avec eux. Alexandre avait une belle gaieté ronde de colosse, un air de grand enfant heureux. Lacaille, aigri, grisonnant déjà, courbaturé chaque soir par son éternel voyage dans les rues de Paris, regardait parfois d'un œil louche la placidité bourgeoise, les bons souliers et le gros paletot de Robine. Ils se firent servir chacun un petit verre, et la conversation continua, plus tumultueuse et plus chaude, maintenant que la société était au complet.¹¹⁹⁵

Le lecteur peut découvrir le lieu à travers les yeux de Florent, nouveau venu. La petite société paraît hétéroclite, l'importance accordée aux apparences est grande : les révolutionnaires se prennent au sérieux, ce que l'auteur tourne souvent en ridicule. Les comportements hypocrites sont soulignés. Le texte commence d'ailleurs par une scène digne du théâtre, où chacun connaît son rôle : s'opposer au gouvernement actuel. D'abord, Gavard lit le discours en cherchant à se moquer : « lisant, d'une voix qu'il cherchait à rendre comique ». Puis, c'est Logre qui entre dans le jeu : « il imitait très bien avec le nez la voix pâteuse de l'empereur ». Charvet modifie sa voix : « qui prenait des sécheresses ». Dès lors, les personnages semblent porter des masques. Clémence prétend être

Il ne souhaitait pas être un leader parce que sa mère avait assassiné son amant et était morte en servitude pénale : ces circonstances recommandaient d'être volontaire mais elles suggéraient aussi d'être modeste.

¹¹⁹⁵ *LVDP*, t. I, p. 710-1.

littéraire. Ajouté à la comparaison avec des animaux, certains ressemblent à des personnages imaginaires : le nom Logre ressemble à « l'ogre », tandis qu'Alexandre est un « colosse ». La voix de Charvet est comparé à un « couperet », il est ainsi réifié. Selon lui, Alexandre et Lacaille représentent le peuple. Enfin, Gavard prétend ne pas avoir de préjugés. Tout ceci contribue à rendre la scène grotesque et un peu inquiétante. En outre, la société s'assemble autour de consensus très généraux. Ils constatent qu'il faut agir : « Tout le monde crève la faim. - Le commerce va très mal, affirma Gavard ». Le narrateur met en valeur le côté grotesque de la situation, les personnages se faisant des illusions sur leur importance malgré des idées peu originales.

Si le texte a une dimension comique, il raconte également le début d'une activité qui coûtera sa liberté à Florent. La confrontation entre le personnage idéaliste et la réalité du groupe révolutionnaire le frappe également, comme il l'est souligné dans une autre partie de l'œuvre : « Cela le chagrina, car, malgré son bel aveuglement de fanatique, il finissait par sentir autour de lui l'hostilité qui grandissait à chaque heure »¹¹⁹⁶. L'heure n'est cependant pas encore à la désillusion, mais à la découverte d'un endroit qui semble agréable à première vue. Pour décrire cette évolution, le passage comporte trois paragraphes distincts qui soulignent chaque étape. Le premier commence à « Gavard » et se termine à « littérature » : il s'agit de l'entrée en matière, où les personnages se contentent de s'amuser en énumérant des pensées consensuelles. Ce moment est très théâtral et drôle, tant les réflexions sont attendues. Ici, les conversations sont générales, mais elles concernent la politique. Le deuxième mouvement court de « Robine » à « l'air ». Chacun s'échauffe quelque peu en poursuivant les critiques. L'atmosphère demeure comique et grotesque, mais Charvet, bien que ridicule, apparaît froid et autoritaire, notamment avec sa compagne. L'ironie du narrateur est très perceptible. Enfin, la fin du texte catégorise chacun en fonction de son métier. La société représente un large panel de la classe populaire. Il n'est plus question de parler de politique, mais de se réunir tous ensemble dans une atmosphère de plus en plus inquiétante. Ici, le texte devient moins comique. Les personnages continuent à arborer un comportement forcé, comme Gavard qui fait « le boutiquier sans préjugés », mais cette fois-ci, il s'agit d'endoctriner les camarades.

La petite société forme ainsi un monde à part où l'expression semble plus facile. Florent semble également évoluer dans un nouvel environnement dont la chaleur est mise en valeur par la boisson alcoolisée et la vaporisation du liquide. Le texte se réfère ainsi à l'eau, renforçant l'idée de nouveau monde. Florent retrouve en Logre le crieur du « pavillon de la marée », et évoque une « manne de soles ». La boisson entre en scène à travers les syntagmes « trinquant » et « petits verres ». La buée remplit le cabinet. La création de l'univers aquatique pour la première visite de Florent crée certes un monde différent de l'environnement terrestre, mais rappelle aussi l'histoire du personnage, envoyé au bagne de l'autre côté de l'Atlantique, avant de devoir traverser de nouveau

¹¹⁹⁶ *LVDP*, t. I, p. 850.

l'océan par ses propres moyens. L'idée est corroborée par une allitération en liquides :

Logre ne décolérait pas, Florent retrouvait en lui le beau crieur du pavillon de la marée, la mâchoire en avant, les mains jetant les mots dans le vide, l'attitude ramassée et aboyante ; il causait ordinairement politique de l'air furibond dont il mettait une manne de soles aux enchères. Charvet, lui, devenait plus froid, dans la buée des pipes et du gaz, dont s'emplissait l'étroit cabinet ; sa voix prenait des sécheresses de couperet, pendant que Robine dodelinait doucement de la tête, sans que son menton quittât l'ivoire de sa canne.

Dans cette atmosphère plus douce, Charvet se démarque de ses camarades. Tandis que la buée arrive et que la conversation s'échauffe, le personnage reste froid et sec, à contre courant de ses camarades. Il est ainsi singulier dans le groupe, et son attitude le rend inquiétant. Son aura a pu influencer le rassemblement de la société. Celui-ci ne semble pas réfléchi : « puis, la politique aidant, leurs chaises se rapprochèrent, ils firent partie de la société ». Zola utilise une litote en désignant le petit groupe par « les chaises ». Cette figure de style peut contribuer à l'atmosphère angoissante, car elle souligne l'absence de décision chez les humains, comme si les objets de la pièce étaient enchantés. La réunion de tous ces personnages est facilitée par la chaleur ambiante, qui contribue à la confusion des sens. Zola mentionne que la conversation « s'échauffait », et qu'elle devient peu à peu plus « tumultueuse et plus chaude ».

S'il peut sembler que l'association soit harmonieuse et naturelle, l'auteur souligne les attitudes hypocrites : « Charvet, aux yeux duquel ils représentaient le peuple, les endoctrina fortement, tandis que Gavard faisait le boutiquier sans préjugés en trinquant avec eux ». Ils cherchent alors à influencer leurs camarades, non plus de se donner en spectacle ou de s'exprimer. Les faux semblants ne sont plus comiques mais contribuent à créer une ambiance inquiétante, comme si les personnages entraient dans un nouveau monde hostile. Il est par ailleurs mentionné par Zola que Lacaille et Alexandre ne sont pas du « même monde ».

Dans l'ensemble, ce paragraphe contient un aspect comique du fait notamment de pensées consensuelles, mais aussi de l'inquiétude face à la personnalité charismatique et autoritaire de Charvet, ainsi qu'une mise en valeur de la fragilité du groupe. Les personnages simulent leurs attitudes et de l'agressivité émerge au sein de la petite société. La chaleur ambiante qualifie la ferveur des échanges, et nous pensons qu'il joue des sonorités pour figurer les dissensions existantes entre les personnages. L'ensemble du passage peut donner un sentiment de malaise chez le lecteur, étant à la fois théâtral et angoissant. Le personnage principal y est en retrait, observateur. Il ne cherchait pas à rejoindre ce club : Gavard l'a convaincu de venir en le présentant comme un martyr.

Chez Henry James, Hyacinth exprime son désir d'assister aux réunions : il semble endoctriné par son ami Paul Muniment, à qui il a été présenté par le biais de connaissances communes. Dès leur première rencontre, celui-ci exerce une forme de fascination sur son jeune ami. À ce moment,

Hyacinth découvre Rose Muniment, la sœur aveugle de Paul, qui accepte la misère dans laquelle elle vit. Durant la discussion, ils évoquent des sociétés secrètes dont le nouvel ami du personnage principal fait partie. Ce dernier exprime le souhait de l'y accompagner, ce que Paul finit par accepter. Ils se retrouvent alors ensemble au *Sun and Moon*, l'établissement où ces réunions se déroulent :

At the *Sun and Moon* Muniment paid very little attention to his young friend, doing nothing that should cause it to be perceived they were particular pals ; and Hyacinth even thought, at moments, that he was bored or irritated by the serious manner in which the little bookbinder could not conceal from the world that he took him. He wondered whether this were a system, a calculated prudence, on Muniment's part, or only a manifestation of that superior brutality, latent in his composition, which never had an intention of unkindness, but was naturally intolerant of palaver. There was plenty of palaver at the *Sun and Moon* ; there were nights when a blast of imbecility seemed to blow over the place, and one felt ashamed to be associated with so much insistent ignorance and panting vanity. Then every one, with two or three exceptions, made an ass of himself, thumping the table and repeating oversome inane phrase which appeared for the hour to constitute the whole furniture of his mind. There were men who kept saying, "Them was my words in the month of February last, and what I say I stick to — what I say I stick to" ; and others who perpetually inquired of the company, "And what the plague am I to do with seventeen shillings— with seventeen shillings? What am I to do with them — will ye tell me that ?" an interrogation which, in truth, usually ended by eliciting a ribald reply. There were still others who remarked, to satiety, that if it was not done today it would have to be done tomorrow, and several who constantly proclaimed their opinion that the only way was to pull up the Park rails again — just to pluck them straight up. A little shoemaker, with, red eyes and agrayish face, whose appearance Hyacinth deplored, scarcely ever expressed himself but in the same form of words : "Well, are we in earnest, or ain't we in earnest? — that's the thing I want to know." He was terribly inearnest himself, but this was almost the only way he had of showing it ; and he had much in common (though they were always squabbling) with a large, red-faced man, of uncertain attributes and stertorous breathing, who was understood to know a good deal about dogs, had fat hands, and wore on his forefinger a big silver ring, containing some one's hair (Hyacinth believed it to be that of a terrier, snappish in life). He had always the same refrain : "Well, now, are we just starving, or ain't we just starving ? I should like the vice of the company on that question".¹¹⁹⁷

¹¹⁹⁷ JAMES Henry, *Princess Casamassima*, op. cit, p. 253-4.

Au *Sun and Moon*, Muniment accorda très peu d'attention à son jeune ami, ne faisant rien qui laisse percevoir qu'ils étaient particulièrement proches ; et Hyacinth pensa même, par moments, qu'il s'ennuyait ou s'irritait de la manière sérieuse dont le petit relieur échouait à dissimuler qu'il l'accompagnait. Il se demandait s'il s'agissait d'une simple convention, d'une prudence calculée de la part de Muniment, ou seulement d'une manifestation de cette sorte de brutalité supérieure, latente dans son expression, qui n'avait jamais eu d'intention méchante, mais était naturellement intolérante à la palabre. Il y avait beaucoup de palabres au *Sun and Moon* ; il y avait des nuits où une explosion d'imbécillité semblait souffler sur l'endroit, et l'on avait honte d'être associé à tant d'ignorance assumée et de vanité haletante. Puis chacun, à deux ou trois exceptions près, se comportait comme un âne, frappant la table et répétant une phrase démesurément longue qui paraissait pendant l'heure constituer tout le mobilier de son esprit. Il y avait des hommes qui n'arrêtaient pas de dire : "C'étaient mes paroles au mois de février dernier, et ce à quoi je dis je m'y tiens - ce à quoi je dis je m'y tiens" ; et d'autres qui interrogeaient perpétuellement la société : "Et que dois-je faire de la peste avec dix-sept shillings - avec dix-sept shillings? Que dois-je faire avec ça - me direz-vous cela?" un interrogation qui, en vérité, se terminait généralement par une réponse insensée. Il y en avait encore d'autres qui remarquaient, à satiété, que si ce n'était pas fait aujourd'hui, il faudrait le faire demain, et plusieurs qui proclamaient constamment leur opinion selon laquelle le seul moyen était de remonter les rails du parc - juste pour les arracher. Un petit cordonnier, aux yeux rouges et au visage grisâtre, dont Hyacinth

Le comique est ici effacé devant le grotesque de la réunion. Les personnages ne jouent pas la comédie, leur comportement est expliqué par leur nature. Si dans *Le Ventre de Paris* Florent observait la scène sans que les marques de subjectivité puissent lui être directement imputé, nous n'avons ici accès qu'à la pensée de Hyacinth. La place centrale de ces deux protagonistes leur permet de guider le lecteur. Chez Zola, le comique était inhérent à la scène : il s'agit d'un groupe peu nombreux qui se prend au sérieux. *Le Sun and Moon* accueille de nombreuses personnes et est réellement rattaché à d'autres réseaux, qui permettront à Hyacinth d'être mis en contact avec de grands dirigeants. Le ton du passage de James est bien sérieux en comparaison de celui de Zola.

L'auteur américain ne propose pas de construction en paragraphe, néanmoins nous identifions trois mouvements principaux. Dans les deux premières phrases, Hyacinth est mal à l'aise du fait de l'attitude Paul, et pense avoir un mauvais comportement. Ensuite, de « there was plenty » jusqu'à « pluck them straight up », il fait un lien entre le comportement de son ami et son entourage. Il explique alors que les participants dans leur ensemble ne cessent de palabrer, en donnant quelques exemples généraux sur le type de répliques que les groupes répètent inlassablement. Enfin, le narrateur prend deux exemples particuliers pour illustrer son propos, à savoir le petit cordonnier et le spécialiste canin. Ces trois étapes dans le texte n'ont rien en commun avec la mise en route progressive de la réunion décrite par Zola. Dans la construction, *Le Ventre de Paris* propose un univers beaucoup plus accueillant que celui de *Princess Casmassima*.

Dans *Le Ventre de Paris*, le lecteur voit la scène à travers le regard de Florent, cependant le point de vue sur la situation reste externe. Le personnage reste neutre : « Florent retrouvait en lui le beau crieur du pavillon », « Mais Florent vit entrer le marchand des quatre-saisons ». Il ne semble pas prendre part aux divers sarcasmes du narrateur. Son opinion semble plutôt flatteuse. Il retrouve chez Logre le « beau » crieur, et Alexandre est qualifié de « fort ». Lorsque la scène est racontée selon son point de vue, les personnages deviennent positifs. Chez James, les points de vue interne et externe se confondent. Les premières phrases de « At the *Sun and Moon* » jusqu'à intolerant of palaver » proviennent de la subjectivité de Hyacinth indiquée par : « Hyacinth even thought », « He wondered ». Le début de la première phrase pose les faits : « At the *Sun and Moon* Muniment paid very little attention to his young friend, doing nothing that should cause it to be perceived they were

déplorait l'apparence, ne s'exprimait avec peine que pour répéter les mêmes mots : "Eh bien, sommes-nous sérieux ou pas sérieux? - c'est ce que je veux savoir". Il était terriblement mal lui-même, mais c'était presque la seule façon qu'il avait de le montrer ; et il avait beaucoup en commun (bien qu'ils se chamaillaient toujours) avec un grand homme au visage rouge, aux attributs incertains et à la respiration ronflante, qui était connu pour en savoir beaucoup sur les chiens, qui avait de grosses mains et qui portait sur son index un gros anneau d'argent, contenant les cheveux de quelqu'un (Hyacinth croyait que c'était les poils d'un terrier irritable). Il avait toujours le même refrain: "Eh bien, maintenant, sommes-nous seulement affamés, ou ne sommes-nous pas seulement affamés? Je devrais aimer l'avis moral de la compagnie sur cette question".

particular pals ;[...] ». Le narrateur atteste du comportement ambivalent de Paul, mais laisse à Hyacinth le soin de l'interprétation. La mention des « palabres », existe à la fin du discours intérieur de du personnage principal, mais aussi au début de la phrase suivante : « There was plenty of palaver at the *Sun and Moon* ». Le narrateur vient ici compléter la pensée de son personnage en l'illustrant par divers exemples. Nous pensons que le point de vue reste interne malgré l'absence de modalisateurs. Néanmoins, si l'ensemble du texte est marqué d'une subjectivité qui condamne la petite société, le discours indirect libre n'est pas utilisé. Il s'agit donc d'une similarité de point de vue entre le narrateur et le personnage. Nous en concluons qu'il s'agit d'un point de vue externe, quoique subjectif, qui régit la suite de la scène. À la fin du passage, Hyacinth vient compléter les observations du narrateur. Ainsi, quelques marques de sa subjectivité apparaissent, venant conforter l'opinion négative : « whose appearance Hyacinth deplored » « Hyacinth believed it to be that of a terrier ». Ainsi, nous pourrions inférer que malgré une vision externe de la part du narrateur, celle-ci soit une image du paysage intérieur du personnage. C'est une différence entre les deux textes, bien que l'énonciation des deux textes reste globalement similaire : le point de vue est externe avec quelques pensées du personnage observateur. Le ton est néanmoins différent : Florent a une vision plutôt bienveillante de ses camarades tandis que Hyacinth semble négatif et peu enclin à apprécier son expérience.

Malgré ce décalage, leurs situations se rejoignent à divers égards : ils sont tous deux novices dans ce type de réunion, et l'indiscrétion d'un camarade a révélé au groupe leur histoire. Dans *Le Ventre de Paris*, Gavard racontait à tous l'histoire du personnage principal sans son consentement. C'est la même chose pour Hyacinth : « Eustache Poupin had taken on himself to disseminate the anecdote of his origin, of his mother's disaster ; in consequence of which, as the victim of social infamy, of heinous laws, it was conceded to him that he had a larger account to settle even than most »¹¹⁹⁸. Chacun acquiert ainsi un aval auprès de la communauté sans n'avoir encore agi. Ni Poupin ni Gavard ne semblent pourtant avoir de mauvaise intention. Si Charvet est inquiétant et prend ombrage du parcours de Florent, ce dernier ne ressent pas d'hostilité. Le personnage demeure aimable dans ce passage. Pour Hyacinth, au contraire, la première émotion est celle d'un malaise : il reste sur une note pessimiste jusqu'à la fin du texte. Son ami ne lui prête pas attention et il en souffre au point de ne pas se trouver légitime : « Muniment paid little attention to his young friend, doing nothing that should cause it to be perceived they were particular pals ; and Hyacinth even thought, at moments, that he was bored or irritated by the serious manner in which the little bookbinder could not conceal from the world that he took him ». Le narrateur ne précise pas si les

¹¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 282.

Eustache Poupin s'était chargé de diffuser l'anecdote de son origine, du désastre de sa mère ; en conséquence de quoi, victime d'infamie sociale, de lois odieuses, il lui fut concédé qu'il avait un compte plus grand à régler que la majorité des gens.

suppositions sont fondées, nous restons dans un point de vue interne. Il se qualifie de « little bookbinder ». L'ajout de l'adjectif « little » donne un caractère péjoratif au mot, par ailleurs le jeune homme ne semble pas s'autoriser à avoir des « serious manners », qu'il juge promptes à agacer Paul. Il accepte que son camarade ne souhaite pas lui être associé, comme s'il pouvait lui faire honte de par sa condition de « petit relieur de livres ». La remise en question du jeune homme rappelle la position de Lacaille et Alexandre quand Charvet les « endoctrine ». Néanmoins, l'opération ne semble pas douloureuse dans *Le Ventre de Paris*. Si Charvet et Paul influencent leur entourage, leur façon d'agir est différente. Le premier tente de convaincre tout son entourage, sans encore être violent avec eux, tandis que le deuxième semble n'avoir que Hyacinth pour cible. Les projections hostiles de ce dernier semblent annoncer la suite du texte.

En effet, les deux premières phrases sont violentes envers le jeune homme, qui justifie le mépris dont il est lui-même l'objet. Il évoque rapidement la nature de son camarade : « superior brutality ». Il l'excuse sur-le-champ en expliquant : « which never had an intention of unkindness », « but was naturally intolerant of palaver ». Ainsi, après avoir momentanément mis la faute sur lui-même, le protagoniste la rejette sur le groupe, qu'il accuse d'être imbécile et surtout de trop bavarder. Lorsque Hyacinth rencontre d'abord Eustache Poupin puis Muniment, il est attiré par leur supériorité plus que par leurs idées : « Our little hero had a great desire to know superior people, and he interested himself on the spot in this strong, humorous fellow, who had the complexion of a ploughboy and the glance of a commander-in-chief and who might have been (Hyacinth thought) a distinguished young savant in the disguise of an artisan »¹¹⁹⁹ L'auteur souligne la naïveté du personnage par la parenthèse « Hyacinth thought ». Celui-ci est en train de projeter une partie de son imaginaire sur le monde qui l'entoure : il est rêveur et se trouve dans une position de vulnérabilité face aux gens qu'il admire. Il cherche un « savant » sous l'apparence d'un « artisan ». L'idée rappelle les romans romantiques, par exemple *Les Misérables* de Victor Hugo : Jean Valjean est sans éducation lorsqu'il est condamné pour vol, mais il rencontre un généreux évêque. Suite à cet événement, il se comporte avec respect et fait le bien autour de lui. James confronte l'idéalisme de son personnage au réalisme, voire au naturalisme de la scène. Le personnage rappelle alors Florent et son idéalisme, bien que ce dernier demeure sage avec ses camarades, même lorsqu'il remarque des différences entre sa propre pensée et celle des autres. La réaction n'est pas violente comme elle peut l'être chez Hyacinth.

Ses projections pessimistes sur son camarade laissent place à une vision négative de l'établissement. La phrase suivante : « There was plenty of palaver at the Sun and Moon ; there were

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 128.

Notre petit héros avait un grand désir de connaître des gens supérieurs, et il s'intéressa sur-le-champ à ce type fort et plein d'humour, qui avait le teint d'un laboureur et le regard d'un commandant en chef et qui aurait pu l'être (c'est ce que Hyacinth pensait) un jeune savant distingué sous le déguisement d'un artisan.

nights when a blast of imbecility seemed to blow over the place, and one felt ashamed to be associated with so much insistent ignorance and panting vanity. ». Les mots sont incisifs : « imbecility », « ashamed », « ignorance » et « vanity ». L'opposition entre l'imbécillité et la vanité, l'ignorance et la honte, laisse deviner une pensée intransigeante, et rappelle en partie l'histoire de Hyacinth. C'est un jeune homme pauvre, qui a néanmoins eu la chance d'être né dans un environnement un peu éduqué. Son passé l'a conduit d'une part à se cultiver auprès de Mr Vetch, d'autre part à porter une hérédité difficile, entre culpabilité et honneur. Il est touché par l'idéal révolutionnaire, mais recherche activement la compagnie de personnes cultivées : la confrontation avec les habitués du *Sun and Moon* est difficile. Il connaît l'identité de ses ascendants, ce qui le force, de son point de vue, à rester humble. Il est ainsi en opposition avec les autres participants : Hyacinth est cultivé et humble tandis qu'ils sont supposés être imbéciles et fiers. Par ailleurs, le personnage souffre d'un autre paradoxe : adhérer aux principes du rassemblement socialiste serait à la fois conforme à la vie de sa mère et en opposition à celle de son père, ce qui pourrait expliquer la violence des propos.

Dans l'ensemble, l'environnement dans lequel Hyacinth s'attendait à pénétrer est tout à fait différent de celui auquel il est confronté. Dans *Le Ventre de Paris*, l'arrivée dans un monde différent se manifestait notamment par une atmosphère bienveillante et un champ sémantique liquide. Le personnage de *Princess Casamassima* évolue dans un cadre hostile auquel il n'est pas accoutumé. Les deux livres diffèrent ici : Florent rentre dans une société plutôt sympathique et peu nombreuse, dans laquelle la cohésion est apparente et où personne ne meurt vraiment de faim. La réunion à laquelle il assiste semble engageante. Chez James, Paul Muniment exerce son pouvoir de persuasion sur Hyacinth. Notons ici que dans la suite du texte, la visite au *Sun and Moon* se conclut sur l'engagement du jeune homme à commettre un attentat. Le passage choisi correspond au début du chapitre dans lequel la réunion est décrite. Il ne s'agit pas, comme chez Zola, de l'arrivée dans un monde humide et chaud, mais plutôt un monde d'explosion : les mouvements d'air sont bruyants et souvent excessifs. Ils trouvent un prolongement dans la violence ambiante du texte, où et les objets comme les corps semblent se disloquer. Les pensées se dispersent. Les mentions de mouvements d'air incontrôlables sont présentes au début et à la fin du texte : « blast of imbecility seemed to blow over the place », « panting vanity », « stertorous breathing ». Les objets sont violentés et éparpillés. Les révoltés frappent la table, n'ont qu'un seul « meuble » dans l'esprit, à savoir une phrase. Certains évoquent l'idée de tirer les rails vers le haut juste pour les détruire. Le parallèle entre les meubles et les phrases permet de rapprocher cette image d'une dislocation du langage, qui devient automatisé, sans réflexion. Comme la buée rendait le monde de Gavard et Charvet un peu plus flou, un peu plus difficile à appréhender, le monde de Paul et Eustache se disloque, se défait dans la violence, et se trouve d'accès complexe pour Hyacinth comme pour le lecteur. Les attributs du spécialiste des

chiens sont en effet « incertains » tandis qu'il n'est pas possible de comprendre à qui les « cheveux » ou « poil » de sa bague appartiennent. Le nouveau monde est ainsi violent et explosif, il semble correspondre à la problématique principale du personnage, toujours divisé dans sa personnalité, son hérédité, ses choix et sa façon d'appréhender les choses. De la même façon, la métaphore liquide se réfère aussi au passé de Florent. Les deux romans se rejoignent ici : le choix dans les attributs du nouveau monde est établi en fonction de la problématique des personnages.

Le contexte créé autour de la découverte d'un groupe dissident est ainsi bien différent dans les deux romans. La construction des passages est fondamentalement différente : lorsque Zola décrit lentement la mise en place de la réunion, James propose un début *in media res*. Chacun souligne un aspect différent : *Le Ventre de Paris* décrit une atmosphère envoûtante, tandis que *Princess Casamassima* met en scène un environnement détonnant : James a réservé les passages où Paul découvre et séduit Hyacinth avant la réunion. Le traitement littéraire de ces situations est parfois similaire. La situation de chacun, divulguée par l'un de leur camarade, est délicate. Dans les deux textes, un personnage inquiétant apparaît, bien que sa relation au principal protagoniste diffère. L'entrée dans ce nouveau milieu est figurée par des métaphores et des jeux de sons qui reflètent l'histoire des personnages. Florent et Hyacinth semble pénétrer dans un nouvel espace avec ses propres règles. Sans qu'ils ne le sachent, leur appartenance à ce nouveau groupe les condamne. Dans les deux textes, nous remarquons que l'aspect politique passe au second plan, les problèmes étant décrits généralement sans que des solutions concrètes et réalistes ne soient proposées. Le cadre révolutionnaire est utilisé pour faire réagir les personnages et dévoiler leur caractère. C'est ainsi que Charvet se révèle inquiétant. Muniment, qui n'est pas toujours agréable, se montre méprisant envers Hyacinth, faisant mine de ne pas le connaître. Les comportements de Gavard et Eustache Poupin se ressemblent également : leur enthousiasme fait prendre des risques au personnage principal.

Les deux textes jouent sur des registres similaires dans leur système métaphorique, leur point de vue et les relations entre les personnages. Le traitement est cependant différent. Si chez Zola, le point de vue est externe, les choses sont plus ambiguës chez James, où le narrateur et Hyacinth ont les mêmes pensées. Les points communs sont cependant suffisamment importants pour supposer une inspiration zolienne dans cette partie de l'intrigue jamesienne.

Les liens qui unissent *Princess Casamassima* au naturalisme zolien sont plus équivoques qu'il n'y paraît. Le postulat de départ engage une nouvelle perspective sur l'hérédité. En cela, James crée à partir du modèle tout en proposant une idée très originale. Comme Zola, il s'intéresse ainsi aux classes défavorisées de la population. Néanmoins, si certains personnages, comme Hyacinth, Miss Pynsent, Paul Muniment et Mr Vetch sont pauvres, ils restent cultivés. Les quelques habitués

du *Sun and Moon* qui n'avaient vraisemblablement pas de culture n'ont pas d'histoire personnelle dans le roman. De ce fait, la dimension sociale du naturalisme s'atrophie. Au niveau littéraire, James s'est intéressé à la notion de déterminisme, et en a tiré sa propre version. Il associe le physique au mental, et distille par moment quelques éléments d'anticipation. Comme les personnages zoliens sont souvent associés à une isotopie, souvent pour annoncer leur destin, James attache à Hyacinth l'image de la division, en référence à son hérédité et sa personnalité. Le déterminisme a ainsi une place déterminante dans le roman, conditionnant toute l'histoire du personnage principal. Ses rêveries sont présentées de façon positive, bien que leur sens puisse être inquiétant. La passion qu'il voue à la révolution française reflète un idéal qu'il ne peut atteindre : en cela il rappelle l'image de Florent du *Ventre de Paris*. Les hallucinations de Paul et Hyacinth ainsi que leur visite dans des groupuscules politiques sont l'occasion pour le narrateur de rappeler par une isotopie les problématiques qu'ils traversent. En effet, les deux hommes se retrouvent confrontés à la réalité de façon plus ou moins violente. Ils se distinguent néanmoins. Le jeune garçon de *Princess Casamassima* prend finalement ses distances face à l'idéologie révolutionnaire. Le thème politique est commun aux deux œuvres, mais les similitudes ont ici aussi leurs limites. Si l'ex-bagnard, dans son petit estaminet, ne fait pas partie d'une organisation puissante, Hyacinth est quant à lui dans une structure plus imposante. Alors qu'une mise à distance était imposée par la modestie du petit groupe, pourtant très fier, le personnage de *Princess Casamassima* est dans un univers sérieux qui communique avec toute l'Europe. Il réalise ainsi le rêve de Gavard. Dans l'activité politique décrite par James, les relations entre les divers actants sont similaires à l'estaminet de Monsieur Lebigre. Si Charvet se montrait inquiétant, Paul prend de plus en plus d'influence sur Hyacinth, avec la fin tragique qui en résulte. La prétendue gentillesse d'Eustache rappelle le comportement de Gavard.

L'analyse des deux romans met ainsi au jour des points de rencontre, mais surtout une recreation Jamesienne à partir du matériau zolien. Son utilisation des structures, de la théorie de l'influence des milieux et de l'hérédité, de la construction de certains personnages ainsi que de la place de métaphores dans le roman est vouée à une recreation perpétuelle. James se sert du modèle zolien pour le réinventer et y déposer son empreinte. L'auteur propose ainsi un nouvel angle de vue sur le naturalisme. Il ne semble donc pas que le matériau zolien disparaisse au profit du style de James : il s'agit de la subjectivité jamesienne sur l'ensemble de la vision de Zola. La totalité du roman structure son unité autour du déterminisme et d'une réflexion originale à son propos. *Princess Casamassima* utilise des canons naturalistes au profit du tempérament de l'auteur américain : James crée ainsi son propre naturalisme.

Bien que l'auteur ait ainsi proposé sa création personnelle à partir du naturalisme zolien, les romans *The Bostonians* et *The Tragic Muse* sont d'une façon générale perçus comme assez lointains du modèle français. Pourtant, les chercheurs associent ces romans pour l'importance donnée au

réalisme et à l'influence zolienne.

2 *The Bostonians* et *The Tragic Muse*

Du point de vue chronologique, ces deux romans sont proches de *Princess Casamassima*. Daniel Fogel précise les dates exactes de chaque publication : « *Les Bostonians* a été publié en feuilleton dans *Century* de février 1885 à février 1886, publication en volume en 1886 » « *Princess Casamassima* a été publié en feuilleton dans *The Atlantic Monthly* de septembre 1885 à Octobre 1886, publication en volume en 1886 » et « *The Tragic Muse* a été publié en feuilleton dans *The Atlantic Monthly* de janvier 1889 à mai 1890, publication en volume 1890 »¹²⁰⁰. Le chercheur précise que la rédaction a été resserrée dans le temps. Fin 1884, James n'a pas encore terminé *The Bostonians* : « En décembre 1884, après avoir fini d'écrire plusieurs épisodes, il se rendit compte que *The Bostonians* serait beaucoup plus long et demanda à Aldrich un délai de deux mois ».¹²⁰¹ Le retard pris sur la rédaction de *The Bostonians* a ainsi retardé la publication de *Princess Casamassima*. L'idée de *The Tragic Muse* lui est venue en juin 1884, comme son carnet de notes en atteste¹²⁰², bien que la publication n'ait lieu que cinq ans plus tard : « [...] Le feuilleton a duré de janvier 1889 à mai 1890, [...] »¹²⁰³. Sergio Perosa note à propos de *The Bostonians* : « Nous sommes donc confrontés à un roman de critique sociale et de dénonciation morale qui traite des aberrations combinées de la vie sexuelle, sociale et politique et devient ainsi la tentative la plus proche de James de traiter la société contemporaine en des termes naturalistes »¹²⁰⁴.

Ces histoires s'inscrivent effectivement dans un milieu politique. Dans *The Bostonians*, Verena Tarrant fait progresser la cause du féminisme en Angleterre et au Nord-Est des États-Unis. James fait écho à une actualité : après la guerre de Sécession, un mouvement de suffragettes a commencé à prendre de l'ampleur dans le pays. Comme Zola, il ancre son intrigue dans une

¹²⁰⁰ FOGEL Daniel Mark, « Chronology », *Novels 1886-1990 : The Princess Casamassima, The Reverberator, The Tragic Muse*, Library of America, New York, 1989, p. 1264.

« *The Bostonians*, serialized in *Century* (Feb. 1885-Feb. 1886 ; published 1886 », « *The Princess Casamassima* serialized in *Atlantic monthly* (sept. 1885- Oct. 1886, published 1886 » « *The Tragic Muse* serialized in *Atlantic Monthly* (Jan. 1889-May. 1890, published 1890 ».

¹²⁰¹ FOGEL Daniel Mark, « Notes on the Texts », *Novels 1886-1990 : The Princess Casamassima, The Reverberator, The Tragic Muse*, Library of America, New York, 1989, p. 1273.

By December 1884, after he had finished writing several installments, he realized that *The Bostonians* would be much longer and asked Aldrich for a two-month extension.

¹²⁰² *Ibid.*, p. 1276.

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 1277.

« [...] the serial ran from January 1889 through May 1890, [...] ».

¹²⁰⁴ PEROSA Sergio, *Henry James and the Experimental Novel*, op. cit., p. 24.

We are confronted, then, with a novel of social criticism and moral denunciation which deals with the combined aberrations of sexual, social and political life and becomes in this way James's closest attempt to deal with contemporary society in naturalistic terms.

actualité connue de l'époque. Le site des ambassades et consulats des États-Unis en France précise : « Après la Guerre de Sécession, le mouvement se radicalise. En 1869, les femmes qui réclament un nouvel amendement à la Constitution américaine en faveur du vote des femmes, se rassemblent au sein de l'Association Nationale pour le Vote des Femmes (National Women Suffrage Association) »¹²⁰⁵. Linda K. Kerber explique : « Après la guerre de Sécession, la Constitution fut amendée pour garantir à chacun “une égale protection des lois” mais, pendant presque un siècle, les tribunaux reconnurent rarement que le traitement différent réservé aux hommes et aux femmes équivalait à une protection inégale »¹²⁰⁶. James met en scène ces questions dans de longues conversations entre le camp des féministes, notamment représenté par Verena Tarrant et Olive Chancellor, et les idées plus traditionnelles du vieux Sud, exprimées par Basil Ransom.

Basil Ransom est avocat, il a dû quitter le Mississippi suite à la ruine provoquée par la guerre de Sécession. Rendant visite à sa cousine éloignée Olive Chancellor, il fait la connaissance de Verena Tarrant, venue faire un discours. Celle-ci s'exprime avec tant d'éloquence qu'elle séduit dès lors Basil et Olive. Ces deux personnages ont des points de vue opposés. Olive Chancellor était déjà toute acquise à la cause féministe, et elle poursuit son combat grâce à Verena. Elle lui écrit une partie de ses discours. Basil Ransom pense que le rôle d'une femme est d'être une bonne épouse et d'avoir des enfants. Il est convaincu de sa supériorité et tente de déstabiliser la jeune suffragette, jusqu'à obtenir qu'elle cesse d'utiliser ses talents oratoires pour l'épouser. Le contexte de cette histoire peut rappeler le modèle zolien de façon superficielle. La territorialisation est à l'œuvre. Olive, dont les sentiments pour Verena sont ambigus, cherche à la soustraire aux séductions de ses prétendants en l'emmenant en Europe. Elle se montre jalouse et possessive envers sa protégée. Basil Ransom vient du Mississippi, soit de l'ancien Sud, marqué par l'esclavage, la prégnance de l'agriculture et une façon de vivre éloignée des standards européens. Sa région n'a été que peu influencée par les progrès techniques et sociaux de la révolution industrielle. Il peut être une image ambivalente de l'*American Dream* : parti de rien, il tente de faire fortune à New York et épouse une dame de la Nouvelle-Angleterre. Si l'intrigue est bien lointaine du modèle zolien, Basil rappelle Eugène Rougon. Tous deux partis de leur province natale, ils parviennent à jouir d'un certain succès, plus modeste du côté américain cependant. New York n'est pas la capitale des États-Unis, mais les deux villes peuvent être comparées en terme de rayonnement culturel. Tous deux évoluent dans un milieu de faux-semblants, que ce soit la bonne société américaine ou parisienne, et

¹²⁰⁵ ANONYME, « Femmes, droit de vote », *Ambassade et consulats des États-Unis d'Amérique en France*, disponible sur :

<https://fr.usembassy.gov/fr/education-culture-fr/les-etats-unis-de-z/femmes-droit-de-vote/> (lien visité le 11/09/2020).

¹²⁰⁶ KERBER K. Linda, « L'Histoire des femmes aux États-Unis : Une histoire des droits humains », *Travail, genre et sociétés* 2012/2 (n°28), pp. 25-44, disponible en ligne sur :

<https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2012-2-page-25.htm> (lien visité le 11/09/2020).

s'éprennent d'une femme de pouvoir : Verena ou Clorinde.

Dans *The Tragic Muse*, Nick Dormer arrive à Paris et exprime son désir de devenir peintre, malgré la pression de la tradition familiale qui le dirige vers une carrière politique. Sous l'influence de Julia Dallow, il accepte momentanément de laisser son rêve de côté et remporte un siège de député au parlement britannique, avant de démissionner pour se consacrer à la peinture. L'appel de l'art pourrait rappeler Claude Lantier, mais ce dernier est bien loin des préoccupations et problématiques du personnage Jamesien. Nick n'est cependant pas seul au cœur de l'intrigue. James s'intéresse à un cas politique mais aussi au milieu théâtral. Edel souligne la connaissance de l'auteur en matière de théâtre : : « Ainsi, James avait croisé sur son chemin suffisamment d'exemples pour pouvoir évoquer un “cas politique” qui ferait penser au “cas théâtral”. Tout au long de sa carrière européenne, il avait fait une ample récolte d'observations sur le théâtre ; il connaissait fort bien les salles de spectacles anglaises et françaises et, dans une certaine mesure, celles d'Italie »¹²⁰⁷. Peter Sherringham est le cousin de Nick Dormer. Il suit une carrière dans la diplomatie sans s'éloigner des habitudes familiales. Sa rencontre avec Miriam Rooth le bouleverse. Il s'agit d'une actrice médiocre au départ mais qui devient une personne célèbre grâce aux cours que Peter lui a conseillés. Devenue ambitieuse, elle rejette son protecteur. En cela, elle rappelle quelque peu la désinvolture de Nana. Les deux personnages sont en outre décrits en partie en fonction de leur hérédité. Ce roman aborde ainsi l'influence de l'environnement ainsi que l'étude du milieu artistique, tout en évoquant les atavismes familiaux.

Henry James utilise ses observations sur le monde contemporain pour écrire ces œuvres. Il étudie ainsi le milieu politique, mais aussi le théâtre. Ses travaux préparatoires lui permettent d'ancrer son invention dans le réel et d'user d'outils littéraires zoliens tels que la territorialisation des personnages. Bien que le matériau de son œuvre puisse sembler éloigné de l'auteur français de par le choix d'un milieu social élevé et cultivé, certains personnages et relations font écho à des topoï zoliens. Le duo Basil et Verena de *The Bostonians* peut ainsi rappeler en partie Eugène et Clorinde pour la réflexion proposée à la fois sur le mythe de la réussite du jeune provincial et du féminisme. L'auteur met en scène une relation ambivalente entre Miriam Rooth et Peter Sherringham. Le personnage masculin emmène l'actrice vers le succès, tandis que celle-ci le rejette par ambition. Dans *Nana*, Muffat et d'autres hommes sont abandonnés d'une façon similaire, sans que le contexte ne soit comparable.

James a lu et commenté le roman *Son Excellence Eugène Rougon*. Il en suggère la lecture à son ami Thomas Sergeant Perry en qualifiant le roman de « simplement hideux »¹²⁰⁸. L'auteur

¹²⁰⁷ EDEL Léon, *Henry James : Une vie*, traduit par André Muller, op. cit., p. 440.

¹²⁰⁸ Henry James to Thomas Sergeant Perry, 2 mai 1876, *A life in Letters*, edited by Philip Horne, Allen Lane, op. cit, p. 71.

développe son opinion dans son tout premier article à propos de Zola : il critique l'aspect trop brut et le manque de morale de l'histoire : « Malheureusement, le vrai, pour lui, signifie exclusivement le sale. »¹²⁰⁹. Il est possible que la place de la corruption et du désir sexuel dans l'intrigue ait contribué à construire son rejet. Malgré cette critique acide, l'auteur notait le caractère historique de l'œuvre sans en recommander spécifiquement la lecture. Son analyse insiste sur les faits réels à l'origine de l'intrigue, il rapproche notamment Eugène Rougon de Rouher. Éléonore Reverzy et Nicolas Bouguinat notent que cette similitude est avérée et évidente pour un lecteur de l'époque : « Rougon serait dès lors lisible comme un Rouher (auquel le lecteur de 1876 l'identifiera immédiatement et ce, d'autant que le romancier lui prête cette allure accablée et cette lourdeur qui lui sont toujours associées) [...] »¹²¹⁰.

James met en scène dans *The Bostonians* une intrigue politique dont Perosa estime que le roman fait partie des « romans complètement naturalistes »¹²¹¹. Par ces mots, le chercheur entend en partie la précision documentaire du roman, notamment concernant le milieu féministe dans lequel les personnages évoluent. Outre l'actualité dont l'auteur s'est inspiré, nous formulons l'hypothèse que les relations entre les actants du roman américain et celui de *Son Excellence Eugène Rougon* puissent être rapprochés. Le premier fils de Félicité et Pierre Rougon partage avec Basil Ransom son origine modeste. Pour des raisons inhérentes à chaque intrigue, aucun des deux hommes ne pouvait épanouir son potentiel dans sa région natale. Ils décident donc de se rendre dans le centre culturel de leur pays, Paris pour l'un et le Nord Est des États-Unis pour l'autre, où ils ont l'occasion de rencontrer un personnage féminin charismatique : Verena pour Basil et Clorinde pour Eugène. Partis de rien, ils tentent de se créer une situation et peuvent ainsi rappeler le mythe de l'American dream et du self-made man, bien que la réalité ne soit pas à la hauteur de leurs attentes. Ils se distinguent du type littéraire bien connu au XIX^e du parvenu par les femmes, illustré notamment par Rastignac chez Balzac et Georges Duroy chez Maupassant, car Verena et Clorinde ne sont pas un moyen de réussite mais, dans les deux cas, une intrigue à part entière. Dès la première rencontre avec les personnages, le lecteur découvre des caractères dominants, dont la supériorité promet un rôle important dans la suite des événements. La première description permet d'emblée d'analyser quelles forces les personnages partagent ainsi que les divergences de point de vue qui modifient profondément la perception suscitée chez le lecteur.

simply hideous.

¹²⁰⁹ JAMES Henry, *French Writers - Other European Writers - The Prefaces to the New York Edition*. op. cit., p 861.

Unfortunately the real, for him, means exclusively the unclean.

¹²¹⁰ REVERZY Éléonore, BOURGUINAT Nicolas, « Zola et la “fiction du parlementarisme” » *Cahiers Naturalistes*, n° 87, 2013, p. 144.

¹²¹¹ PEROSA Sergio, *Henry James and the Experimental Novel*, op. cit., p. 24.
full-scale naturalistic novels.

a) *Première description d'Eugène et Basil : des personnages au haut potentiel malgré des débuts difficiles*

Le lecteur découvre Eugène dans *La Fortune des Rougon*. Ses parents lui ont donné une bonne instruction et espèrent qu'il réussisse. Son portrait tout en contrastes ne laisse que très vaguement présager ses futurs succès :

À cette époque, l'aîné, Eugène, avait près de quarante ans. C'était un garçon de taille moyenne, légèrement chauve, tournant déjà à l'obésité. Il avait le visage de son père, un visage long, aux traits larges ; sous la peau, on devinait la graisse qui amollissait les rondeurs et donnait à la face une blancheur jaunâtre de cire. Mais si l'on sentait encore le paysan dans la structure massive et carrée de la tête, la physionomie se transfigurait, s'éclairait en dedans, lorsque le regard s'éveillait, en soulevant les **paupières appesanties**. Chez le fils, la lourdeur du père était devenue de la gravité. Ce gros garçon avait d'ordinaire une attitude de sommeil puissant ; à certains gestes larges et fatigués, on eût dit un géant qui se détirait les membres en attendant l'action. Par un de ces prétendus caprices de la nature où la science commence à distinguer des lois, si la ressemblance physique de Pierre était complète chez Eugène, Félicité semblait avoir contribué à fournir la matière pensante. Eugène offrait le cas curieux de certaines qualités morales et intellectuelles de sa mère enfouies dans les chairs épaisses de son père. Il avait des ambitions hautes, des instincts autoritaires, un mépris singulier pour les petits moyens et les petites fortunes. Il était la preuve que Plassans ne se trompait peut-être pas en soupçonnant que Félicité avait dans les veines quelques gouttes de sang noble. Les appétits de jouissance qui se développaient furieusement chez les Rougon, et qui étaient comme la caractéristique de cette famille, prenaient en lui une de leurs faces les plus élevées ; il voulait jouir, mais par les voluptés de l'esprit, en satisfaisant ses besoins de domination. Un tel homme n'était pas fait pour réussir en province. Il y végéta quinze ans, les yeux tournés vers Paris, guettant les occasions. Dès son retour dans sa petite ville, pour ne pas manger le pain de ses parents, il s'était fait inscrire au tableau des avocats. Il plaïda de temps à autre, gagnant maigrement sa vie, sans paraître s'élever au-dessus d'une honnête médiocrité. À Plassans, on lui trouvait la voix pâteuse, les gestes lourds. Il était rare qu'il réussît à gagner la cause d'un client ; il sortait le plus souvent de la question, il divaguait, selon l'expression des fortes têtes de l'endroit. Un jour surtout, plaidant une affaire de dommages et intérêts, il s'oublia, il s'égara dans des considérations politiques, à ce point que le président lui coupa la parole. Il s'assit immédiatement en souriant d'un singulier sourire. Son client fut condamné à payer une somme considérable, ce qui ne parut pas lui faire regretter ses digressions le moins du monde. Il semblait regarder ses plaidoyers comme de simples exercices qui lui serviraient plus tard. C'était là ce que ne comprenait pas et ce qui désespérait Félicité ; elle aurait voulu que son fils dictât des lois au tribunal civil de Plassans. Elle finit par se faire une opinion très défavorable sur son fils aîné ; selon elle, ce ne pouvait être ce **garçon endormi** qui serait la gloire de la famille. Pierre, au contraire, avait en lui une confiance absolue, non qu'il eût des yeux plus pénétrants que sa femme, mais parce qu'il s'en tenait à la surface, et qu'il se flattait lui-même en croyant au génie d'un fils qui était son vivant portrait. Un mois avant les journées de février, Eugène devint inquiet ; un flair particulier lui fit deviner la crise. Dès lors, le pavé de Plassans lui brûla les pieds. On le vit rôder sur les promenades comme une âme en peine. Puis il se décida brusquement, il partit pour Paris. Il n'avait pas cinq cents francs dans sa poche.¹²¹²

¹²¹² *LFDR*, t. I, p. 62-3.

Le portrait décrit un cas d'hérédité peu commun : « le cas curieux de certaines qualités morales et intellectuelles de sa mère enfouies dans les chairs épaisses de son père ». Ainsi, l'apparence d'Eugène semble l'attacher à l'agriculture : « on sentait encore le paysan dans la structure massive et carrée de la tête ». Il est de « taille moyenne », « un visage long, au traits larges » et sa « graisse » amollit ses « rondeurs ». Le physique du personnage semble en corrélation directe avec son environnement, mais pourtant, il n'y est qu'endormi, ainsi que le lexique que nous mettons en gras dans le texte l'indique. L'apparence pâteuse que le personnage hérite de son père cache les qualités qui feront de lui un politique redoutable à Paris. Ainsi, la « lourdeur du père » devient ici de la gravité », il a des airs de « géant », des « ambitions hautes » et des « instincts autoritaires ». Nous soulignons dans le texte chaque information qui permet de présager de sa future réussite. Son côté contradictoire en fait alors un incompris. Sa mère perd les espérances qu'elle plaçait en lui, et si son père croit en sa réussite, c'est uniquement parce qu'il lui ressemble et non parce qu'il a « des yeux plus pénétrants ». Ses plaidoiries lui font perdre ses procès et semblent si incongrues que le « président » lui coupe la parole. Si le lecteur perçoit les qualités qui feront du personnage un homme politique puissant, il est impossible pour les autres de deviner l'histoire de réussite qui sera la sienne. Le roman le voit alors partir à Paris et obtenir mystérieusement les indications qui permettent à son père de prendre le pouvoir. Dans *Son Excellence Eugène Rougon*, le lecteur le retrouve député en disgrâce.

Contrairement à Eugène, Basil est présenté dès son arrivée en Nouvelle-Angleterre. James laisse deviner les origines du jeune homme par son physique : les lecteurs américains connaissent la situation dans laquelle la guerre de Sécession a laissé l'ancien Sud. L'attachement au lieu n'est pas matérialisé par une image de paysan, mais par la ruine qui a touché la région. À travers un personnage physiquement et moralement atteint, James laisse percevoir des qualités destinant Basil à la réussite :

And, indeed, he was very long, Basil Ransom, and he even looked a **little hard and discouraging**, like a column of figures, in spite of the friendly face which he bent upon his hostess's deputy, and which, in its thinness, had a deep dry line, **a sort of premature wrinkle**, on either side of the mouth. He was tall and lean, and dressed throughout in black ; his shirt-collar was low and wide, and the triangle of linen, a little crumpled, exhibited by the opening of his waistcoat, was adorned by a pin containing a small red stone. In spite of this decoration the young man looked poor—as poor as a young man could look who had such a fine head and such magnificent eyes. Those of Basil Ransom were dark, deep, and glowing ; his head had a character of elevation which fairly added to his stature ; it was a head to be seen above the level of a crowd, on some judicial bench or political platform, or even on a bronze medal. His forehead was high and broad, and his thick black hair, perfectly straight and glossy, and without any division, rolled back from it in a leonine manner. These things, the eyes especially, with their smouldering fire, might have indicated that he was to be a great American statesman ; or, on the other hand, they might simply have proved that he came from Carolina or Alabama. He came, in fact, from Mississippi, and he spoke very perceptibly with the accent of that country. It is not in my power to reproduce by any combination of characters this charming dialect ; but the

initiated reader will have no difficulty in evoking the sound, which is to be associated in the present instance with nothing vulgar or vain. This lean, pale, sallow, **shabby**, striking young man, with his superior head, his sedentary shoulders, **his expression of bright grimness and hard enthusiasm**, his provincial, distinguished appearance, is, as a representative of his sex, the most important personage in my narrative ; he played a very active part in the events I have undertaken in some degree to set forth. And yet the reader who likes a complete image, who desires to read with the senses as well as with the reason, is entreated not to forget that he prolonged his consonants and swallowed his vowels, that he was guilty of elisions and interpolations which were equally unexpected, and that his discourse was pervaded by something sultry and vast, something almost African in its rich, basking tone, something that suggested the teeming expanse of the cotton-field.¹²¹³

Comme Eugène, l'apparence de Basil laisse entrevoir ses origines modestes, tout en magnifiant les qualités morales supposées du personnage. Le narrateur insiste sur sa maigreur et son apparence presque malade, laissant deviner ainsi les obstacles qu'il a rencontrés auparavant : « long », « thinness », « deep dry line », « tall », « lean », « pale », « sallow ». Son manque de santé fait écho à sa pauvreté : « the young man looked poor ». Les épreuves qu'il a dû affronter l'ont laissé découragé, au point qu'il semble avoir perdu ses espérances. Malgré son désir d'être agréable et d'offrir un visage amical à son hôte, il lui est difficile d'être enthousiaste : « he even looked a little hard and discouraging, like a column of figures ». Nous soulignons dans le texte les extraits indiquant l'état d'esprit résigné du personnage. Son vêtement est noir comme la couleur du deuil, il paraît usé et vieux : « his short-collar was low and wide, and the triangle of linen, a little crumpled,

¹²¹³JAMES Henry, *The Bostonians*, Oxford University Press, Oxford New York, 1983, p. 2-3.

Et, en effet, Basil Ransom était très grand, et il avait même l'air un peu dur et découragé, comme une colonne de chiffres, malgré le visage amical qu'il penchait sur la servante de son hôtesse, visage qui, dans sa maigreur, avait une ligne sèche profonde, une sorte de ride prématurée, de chaque côté de la bouche. Il était grand et maigre, et entièrement vêtu de noir ; son col de chemise était bas et large, et le triangle de lin, un peu froissé, exhibé par l'ouverture de son gilet, était orné d'une épingle contenant une petite pierre rouge. Malgré cette décoration, le jeune homme avait l'air pauvre - aussi pauvre que pouvait paraître un jeune homme qui avait un si beau visage et des yeux si magnifiques. Ceux de Basil Ransom étaient sombres, profonds et lumineux ; sa tête avait un caractère d'élévation qui ajoutait assez à sa stature ; c'était une tête à voir au-dessus du niveau d'une foule, sur quelque banc judiciaire ou plate-forme politique, ou même sur une médaille de bronze. Son front était haut et large, et ses épais cheveux noirs, parfaitement droits et brillants, et sans aucune raie, roulaient à la léonine. Ces choses, les yeux surtout, avec leur feu couvrant, auraient pu indiquer qu'il devait être un grand homme d'État américain ; ou ils auraient pu simplement prouver qu'il venait de la Caroline ou de l'Alabama. Il venait, en fait, du Mississippi, et il parlait très sensiblement avec l'accent de ce pays. Il n'est pas en mon pouvoir de reproduire par aucune combinaison de caractères ce charmant dialecte ; mais le lecteur initié n'aura aucune difficulté à évoquer le son, qui ne doit être associé dans le cas présent à rien de vulgaire ni de vain. Ce jeune homme maigre, pâle, jaunâtre, minable et frappant, avec son visage élevé, ses épaules basses, son expression d'enthousiasme à la fois sinistre et dur, son apparence provinciale et distinguée, est, en tant que représentant de son sexe, le personnage le plus important de mon récit ; il joue un rôle très actif dans les événements que j'ai entrepris d'exposer. Et pourtant le lecteur qui aime une image complète, qui désire lire avec les sens aussi bien qu'avec la raison, est prié de ne pas oublier que cet accent prolonge mes consonnes et avale les voyelles, qu'il est coupable d'élisions et d'ajouts de sons inattendus, et que son discours était imprégné de quelque chose de sensuel et de vaste, quelque chose de presque africain dans ses intonations riches et expressives, quelque chose qui suggérerait l'étendue grouillante du champ de coton.

eshibited by the opening of his waistcoat, was adorned by a pin containing a small red stone ». Il porte ainsi une petite décoration, symbole de sa réussite passée. Cette phrase contient l'un des contrastes multiples inhérents à la construction du caractère : sous une apparence pauvre, Basil possède semble-t-il de hautes qualités morales et un honneur préservé. Powers estime en effet que cette description est destinée à souligner son charme : « the sentence full of near oxymoron which concludes the quotation above, is a fitting complementary statement to balance the introductory simile : he is a bit puzzling, but in an attractive way, to Mrs Luna – and to the reader, who is caught up by the paradoxical figure and is eager to learn more »¹²¹⁴.

L'opposition entre l'apparente apathie du personnage et ses potentialités rappelle en apparence Eugène Rougon. Les deux narrateurs insistent en effet sur le peu de succès rencontré jusque-là. Le départ de Basil de son Sud natal vient cependant des circonstances contemporaines de l'histoire américaine et non d'un besoin intrinsèque. James assigne volontiers son personnage au territoire qu'il a quitté. Contrairement à Eugène, Basil est vraisemblablement adapté à sa terre natale, il est donc frustré d'être devenu pauvre au point de devoir partir. Le narrateur insiste d'abord sur la noblesse du personnage puis sur la prégnance de ses origines dans son apparence. Après avoir brièvement évoqué la décoration et la magnificence des yeux, le narrateur décrit le jeune homme tel un seigneur voire un roi. Il mentionne notamment : « crowd », « bronze medal », « leonine manner ». Contrairement à Hyacinth, Basil est perçu intègre dès la description de sa chevelure : « straight and glossy, without any division ». Son apparence annonce des aspirations professionnelles hautes comme homme d'état, mais surtout à son territoire d'origine, qui paraît extrêmement vaste et associé à un fort imaginaire. Le Sud américain est en effet un territoire qui couvre toute la partie Sud Est des États-Unis sur quatorze états, depuis le Maryland jusqu'au Texas en passant par la Floride et l'Arkansas. Son Histoire avec l'esclavage et les populations noires le lie directement à l'Afrique, que l'auteur rappelle à travers la mention « expanse of the cotton-field ». Si Basil vient en vérité du Mississippi, son personnage évoque chez le lecteur un monde immense et opposé à celui de la Nouvelle-Angleterre. C'est ainsi que James évoque divers autres États et même un autre continent lorsqu'il l'ancre dans son territoire : « Carolina or Alabama », « something almost African ». La description de Basil est d'abord positive, avant d'être rapidement en lien avec son territoire : « charming dialect », « nothing vulgar or vain », « superior head », « bright grimness », « provincial, distinguished appearance ». Sa voix et son expression sont ainsi différentes et inattendues : « unexpected ». Les causes de ce décalage sont expliquées au lecteur, et les adjectifs mélioratifs donnent à la particularité de Basil un air noble et supérieur. Malgré les hautes qualités qui lui sont prêtées, il est précisé que le personnage est morose.

Les échecs ont atteint Basil à la fois physiquement et mentalement : il demeure découragé et

¹²¹⁴ POWERS Lyall H., *Henry James and the Naturalist Movement*, Michigan op. cit., p. 60.

dur malgré sa décoration. Au contraire, Eugène ne semble prendre aucun ombrage de son incapacité à s'élever au dessus d'une « honnête médiocrité » ni de l'opinion négative de sa mère sur lui. Le personnage zolien aurait toute les raisons, suite à ses échecs professionnels et relationnels, d'être dans la même situation que son pair américain. Sa personnalité, en totale contradiction avec son apparence, en fait un être fondamentalement parisien : il est assigné à son territoire d'adoption et non d'origine. Sans que le lecteur n'en sache les causes, Eugène est parfaitement conscient d'attendre son heure, et ne se formalise en aucun cas de son manque d'adaptation. Cependant, nous notons des décalages relativement similaires entre le caractère des personnages et l'environnement tel qu'il est décrit. James insiste sur le regard et le port de tête de Basil, c'est d'ailleurs dans son regard intense que réside la preuve de sa puissance et de son origine. C'est également dans le regard d'Eugène que se trouvent les indices de ses futurs succès. Physiquement, c'est son seul attribut positif, le seul indice de son potentiel : « la physionomie se transfigurait, s'éclairait en dedans, lorsque **le regard** s'éveillait ». Au sens figuré, il semble « regarder » ses plaidoyers comme de simples exercices, et ses « yeux » sont « tournés vers Paris ». Le lecteur averti sait que les fameux « plaidoyers » sont en vérité son entraînement pour devenir l'homme politique de *Son Excellence Eugène Rougon*. Comme Basil, le regard indique qu'il est un « homme d'État ». En outre, le discours du personnage zolien est largement inattendu : « il s'oublia, il s'égara dans des considérations politiques, à ce point que le président lui coupa la parole ». Dans un registre plus bienveillant et explicatif, James explique l'accent de Basil, dévoilant ses interpolations et fausses prononciations comme la richesse de son langage. Le décalage des deux personnages vis-à-vis de leur environnement est ainsi dévoilé par leur regard et par leur discours.

L'univers de chaque roman est perçu grâce à l'entourage du personnage : dans *La Fortune des Rougon*, il s'agit de la première source d'information tandis que Henry James fait avant tout appel à son lecteur et à la connivence qu'il entretient avec ce dernier. Attribuée en référence à son milieu et à son hérédité, des caractéristiques vulgaires lui sont attribuées à Eugène. Au contraire, James précise à propos de Basil : « nothing vulgar or vain ». Le personnage zolien est de forte corpulence, a les traits larges, et il est méprisé à Plassans « on lui trouvait la voix pâteuse, les gestes lourds ». La majorité des adjectifs signifiant la puissance du personnage lui donne un caractère inquiétant et agressif : « satisfaisant ses besoins de domination », « mépris singulier pour les petits moyens et les petites fortunes ». Zola défend l'arrogance d'Eugène bien avant de mettre en avant sa noblesse, qui ne figure que par une référence à l'hérédité : « il était la preuve que Plassans ne se trompait peut-être pas en soupçonnant que Félicité avait dans les veines quelques gouttes de sang noble ». Au contraire, la noblesse est au cœur des caractéristiques positives de Basil. Elles sont supérieures sans être teintées de mépris : « elevation », « high », « superior head ». Le sentiment de rejet qu'Eugène suscitait à Plassans est pour Basil hors de propos : le narrateur ne fait en effet pas

appel aux autres personnages du roman pour le décrire. L'accent du jeune Sudiste vient compléter ce portrait par un léger défaut que James présente comme un charme venant équilibrer sa stature noble. Le narrateur utilise des termes comme « guilty » et « unexpected » pour souligner la naïveté et la spontanéité du personnage. Sans encore que celui-ci ne soit officiellement présenté ne serait-ce qu'à sa cousine à qui il vient rendre visite, la description positive qui en est faite rend les éventuelles futures réserves restrictives qui pourraient être formulées envers lui secondaires. James le rend ainsi intrinsèquement sympathique, non seulement dans l'espace du texte mais aussi dans le contexte de lecture. Il s'adresse en effet directement au lecteur, prévenu que Basil sera chez les personnages masculins « the most important personage ».

Eugène et Basil ont ainsi beaucoup en commun : personnages attachés à un territoire mais propulsés dans un autre, que ce soit par naissance pour le premier ou par la force des circonstances chez le deuxième, ils sont frappés d'une impuissance temporaire. Si la confiance du personnage zolien est largement palpable à travers l'indifférence qu'il oppose au jugement de Plassans, la fierté de Basil ainsi que ses caractéristiques nobles et distinguées laissent présager une certaine assurance chez le personnage. En dépit de leur échec momentané, leur caractère noble et supérieur les destine à réussir, comme Zola et James le soulignent. La différence de point de vue dans la description représente la différence majeure des deux passages. L'auteur français n'hésite pas à mêler l'opinion du narrateur à celle de Plassans, tout en prenant le ton didactique du médecin face à un cas d'hérédité, tandis que *The Bostonians* met en scène une description d'un point de vue neutre, présenté uniquement comme celui de l'auteur, qui exprime les marques de sa subjectivité à diverses reprises : « my », « my », « I ». La future réussite d'Eugène est ainsi annoncée d'une façon médicale : « Les appétits de jouissance qui se développaient furieusement chez les Rougon, et qui étaient comme la caractéristique de cette famille, prenaient en lui une de leurs faces les plus élevées ; il voulait jouir, mais par les voluptés de l'esprit, en satisfaisant ses besoins de domination ». Chez James, la phrase indiquant la potentialité de Basil reprend les mentions de sa supériorité par « these things » avant de poursuivre : « These things, the eyes especially, with their smouldering fire, might have indicated that he was to be a great American statesman ; [...] ».

Ainsi, Basil et Eugène partagent un potentiel de réussite, sur lequel le point de vue de chaque auteur est différent. Basil est perçu positivement par le point de vue de l'auteur, qui le territorialise dans son Sud natal, tandis qu'Eugène appartient fondamentalement au territoire parisien. Zola teinte sa description de la subjectivité de Plassans en attribuant les qualités du personnage à son hérédité maternelle. La supériorité d'Eugène et Basil est davantage développée lorsqu'ils se retrouvent en confrontation avec leur environnement, ce qui peut les rendre moins agréables au lecteur. L'auteur américain évite le problème en changeant la subjectivité : en donnant son propre point de vue omniscient, il rend son personnage sympathique et le détache du vulgaire.

De part et d'autre, ces descriptions se placent assez tôt dans le roman : c'est aussi un outil permettant à James d'éviter de prendre en compte la subjectivité des autres acteurs du récit. L'adaptation de la construction du personnage est ici une nuance fondamentale dans la recréation du modèle zolien par James.

b) La relation avec Clorinde et Verena : traitement du désir sexuel

Les deux ouvrages nous présentent la première rencontre du couple au début du roman. Chez Zola, la « belle Clorinde », comme la bande de Rougon l'appelle, apparaît dès les premiers passages, où elle guette le député à l'aide de ses jumelles. Néanmoins, leur premier vrai échange a lieu à l'hôtel Balbi où elle l'a invité. Elle est alors en représentation : « Clorinde, debout au milieu d'une table, posait en Diane chasserresse, les cuisses nues, les bras nus, la gorge nue, l'air tranquille »¹²¹⁵. Eugène est décontenancé par son excentricité : « La vérité était qu'il la trouvait gênante, avec son immobilité de statue. Elle semblait si victorieuse, si certaine d'être classiquement belle, que, s'il avait osé, il l'aurait critiquée comme un marbre dont certaines puissances blessaient ses yeux bourgeois ; il aurait préféré une taille plus mince, des hanches moins larges, une poitrine placée moins bas. Puis, une envie d'homme brutal lui vint, celle de la prendre au mollet. Il dut s'éloigner davantage, pour ne pas céder à cette envie »¹²¹⁶. La jeune Clorinde est fière : « victorieuse », « certaine », ce qui irrite l'homme politique. Par contraste, nous découvrons un physique plantureux, une taille épaisse, des hanches larges et une poitrine basse, à l'inverse de la modestie que Rougon « aurait préféré ». L'irritation qui en résulte lui donne une « envie d'homme brutale » à laquelle il a implicitement peur de céder, puisqu'il s'éloigne « davantage ». Les deux personnages ont des désirs de puissance. Pour la jeune Italienne, un mariage avec Eugène serait un moyen de parvenir à ses fins, tandis que ce dernier pense d'autres stratagèmes plus avantageux. Chacun conçoit cependant un fort désir pour l'autre. Celui du député est dévoilé rapidement, mais la suite des événements nous en montre la réciprocité. Alors qu'elle exige le mariage avec Rougon, celui-ci souhaite la convaincre d'épouser Deslestang. Clorinde se trouve alors en proie à la frustration, et manque de céder :

Et, quand il eut repris **ses arguments** pour la troisième fois, elle resta muette. **Elle craignait, si elle discutait**, de s'abandonner à la colère folle, dont elle entendait le craquement dans sa nuque. Elle avait peur de le battre. Puis, dans cet écroulement **de la vie qu'elle s'était déjà arrangée**, elle perdit la vue nette des choses, elle recula jusqu'à la porte de la chambre à coucher, sur le point d'entrer, d'attirer Rougon, en lui criant : "Tiens ! prends-moi, j'ai confiance, je ne serai ensuite ta femme que si tu veux." Rougon, qui parlait toujours, comprit tout d'un coup ; il se tut, très pâle. Et ils se regardèrent. Pendant un instant, ils eurent un léger

¹²¹⁵ SEER, t. II, p. 62.

¹²¹⁶ *Ibid.*, p. 65.

tremblement d'hésitation. Lui, revoyait le lit, à côté, avec la grande ombre des rideaux. **Elle, calculait déjà les conséquences de sa générosité. Ce ne fut, de part et d'autre, que l'abandon d'une minute.**¹²¹⁷

Clorinde a affaire à deux déceptions qui se rejoignent en une seule. Tout l'enjeu du mariage était d'obtenir de plus en plus de pouvoir, de créer une alliance qui permettrait aux deux personnages de s'épauler pour progresser. Il ne s'agit pas simplement de désir sexuel mais aussi d'une volonté de faire carrière explicitée par Zola. À cause du refus de Rougon, les calculs pourtant savamment réfléchis du personnage se retrouvent caduques : « écroulement de la vie qu'elle s'était déjà arrangée ». Sa colère contenue s'exprime à travers son impassibilité : « elle resta muette », « ils se regardèrent » « ils eurent un léger tremblement d'hésitation ». Les mentions de son désir d'abandon sont soulignées par nous-mêmes dans le texte. Malgré les efforts de la jeune femme, les deux personnages se comprennent, et leurs émotions contenues se manifestent par un « léger tremblement d'hésitation ». Devant la force dévastatrice de leurs sentiments leurs sens les abandonnent quelques temps : l'ouïe devient trompeuse tandis que la vision se brouille. Un espace imaginaire où les désirs s'assouvissent apparaît. Les sons se font intérieurs. Clorinde n'est pas tout à fait « muette », puisqu'elle entend son « craquement » dans la nuque, et se retient de crier. Un espace fantasmagorique commun se crée. L'impulsion transparait ainsi par un soudain trouble des sens ; la vision devient floue, les paroles vaines, les sens perdent leur pouvoir au profit de l'imagination d'un nouvel espace. La compréhension soudaine des pensées l'un de l'autre est trop brève pour que le lecteur croie à l'influence d'une force surnaturelle, néanmoins elle apporte une coloration magique. L'« abandon » irrésistible est caractérisé par la perte de repères sensoriels et la création d'un environnement virtuel à deux. Cet espace reste cependant fantasmagorique, car il est annihilé par le besoin de contrôle. L'impulsion de Clorinde paraît la réduire à un simple corps, voire à un objet. D'abord, c'est le « craquement dans la nuque », indice de sa nervosité, qui fait mention de son corps. Ensuite, elle hésite à se soumettre à Rougon en lui disant « prends-moi ». Le langage imagé induit qu'elle ne serait qu'un corps à « prendre », et qui appartiendrait ensuite à son amant. Son appel intérieur laisserait ensuite la maîtrise de la situation à son partenaire : « je ne serai ensuite ta femme que si tu veux ». C'est grâce à son calcul qu'elle ne cède finalement pas. L'auteur évoque ainsi la thématique de la pulsion animale difficilement maîtrisée par l'humain.

Pour Powers, le thème de l'attraction irrésistible fait partie des principaux thèmes des *Bostonians* : « [...] quelques uns des principaux thèmes et intérêts des *Bostonians* : le thème de la forte influence personnelle - le mesmérisme, le magnétisme animal, ou autre ; mouvements de réforme ; le conflit entre l'impulsion de l'amour humain et l'exigence d'un devoir envers une cause

¹²¹⁷ *Ibid.*, pp. 126-7.

ou envers une personne en particulier - parent, proche compagnon, etc. »¹²¹⁸. Si le chercheur lie cette thématique à l'influence d'Howells et Hawthorne, le thème est récurrent dans l'ensemble des *Rougon-Macquart*. *Son Excellence Eugène Rougon* en montre notamment un exemple à travers le duo Eugène Clorinde. Le roman zolien se termine cependant par le triomphe de la jeune femme, qui après avoir suivi le désir du député en épousant Delestang, parvient à devenir la maîtresse de l'empereur. James n'a pas l'habitude de préparer ce type de dénouement. Ses remarques sur l'immoralité de Zola laissent à penser que, s'il choisit tout de même de traiter ce thème, le point de vue qu'il proposera sera différent. Ainsi, pour Verena et Basil, les enjeux semblent différents. La jeune éloquente se retrouve dans un conflit de loyauté vis-à-vis de sa protectrice Olive Chancellor, à qui elle a promis qu'elle n'épouserait personne dans le but de se consacrer à cause du féminisme. Le jeune Sudiste est amoureux. Son souhait d'épouser Verena ne semble pas calculé. Les enjeux de pouvoir zoliens pourraient sembler fort éloignés des personnages des *Bostonians* ; cependant, à y regarder de plus près, le combat psychologique entre Olive et Basil pour obtenir l'affection et l'engagement de Verena rappelle les luttes politiques de *Son Excellence Eugène Rougon*. La principale différence avec le roman zolien réside dans l'amour supposément pur des protagonistes, que James exprime à diverses reprises. La jeune éloquente des *Bostonians* se retrouve ainsi au milieu d'un conflit de loyauté qui la dépasse. Bien qu'elle soit souvent présentée comme une personne naïve, elle accepte de recevoir Basil Ransom en l'absence d'Olive, et même de cacher cette visite à sa protectrice. Le lecteur connaît rapidement les sentiments naissants du jeune Sudiste. Lorsqu'il la rencontre pour la deuxième fois, Verena semble sensible à son charme, et lui propose d'aller se promener ensemble :

Verena got up ; she would go and put on her hat ; he must wait a little. Her offer had a frankness and friendliness which gave him a new sensation, and he could not know that as soon as she had made it (**though she had hesitated too, with a moment of intense reflexion**), she seemed to herself strangely reckless. An impulse pushed her ; she obeyed it with her eyes open. She felt as a girl feels when she commits her first conscious indiscretion. She had done many things before which many people would have called indiscreet, but that quality had not even faintly belonged to them in her own mind ; she had done them in perfect good faith and with a remarkable absence of palpitation. This superficially ingenuous proposal to walk around the colleges with Mr. Ransom had really another colour ; it deepened the ambiguity of her position, by reason of a prevision which I shall presently mention. **If Olive was not to know that she had seen him, this extension of their interview would double her secret. And yet, while she saw it grow—this monstrous little mystery—she couldn't feel sorry that she was going out with Olive's cousin.** As I have already said, she had become nervous. She went to put on her hat, but at the door of the room she stopped, turned round, and presented herself to her visitor with a small spot in either cheek, which had appeared there within the instant. **"I have suggested this, because it seems to me I ought to do something for you—in return," she said. "It's**

¹²¹⁸ POWERS Lyall H., *Henry James and the Naturalist Movement*, op. cit., p. 54.

[...] some of the main themes and interests of *The Bostonians* : the theme of strong personal influence – mesmerism, animal magnetism, or whatever ; movements for reform ; the conflict between the impulse of human love and the demand of duty to a cause or to a particular person- parent, close companion, etc.

nothing, simply sitting there with me. And we haven't got anything else. This is our only hospitality. And the day seems so splendid."

The modesty, the sweetness, of this little explanation, with a kind of intimated desire, constituting almost an appeal, for rightness, which seemed to pervade it, left a fragrance in the air after she had vanished. Ransom walked up and down the room, with his hands in his pockets, under the influence of it, without taking up even once the book about Mrs. Foat. He occupied the time in asking himself by what perversity of fate or of inclination such a charming creature was ranting upon platforms and living in Olive Chancellor's pocket, or how a ranter and sycophant could possibly be so engaging. And she was so disturbingly beautiful, too. This last fact was not less evident when she came down arranged for their walk.¹²¹⁹

La longueur du passage choisi chez James est bien supérieure à celle de l'extrait du texte zolien, probablement en grande partie du fait du contexte. Clorinde est un personnage réfléchi qui ne laisse rien au hasard. Au contraire, Verena est ingénue et naïve. Le passage la voit non seulement céder en partie à son désir, mais aussi perdre une partie de sa naïveté : « she felt like a girl feels when she commits her first conscious indiscretion ». Là où Zola nomme directement le lit ainsi que le mariage, l'auteur américain laisse au lecteur le soin de deviner les enjeux, notamment à travers le contexte de l'histoire : à ce moment, nous savons que Basil commence à tomber amoureux de Verena, qui se montre sensible. C'est un autre point de différence entre les deux textes. Clorinde ne cède pas, tandis que le personnage jamesien concède à ses impulsions sans chercher à les

¹²¹⁹ JAMES Henry, *The Bostonians*, op. cit., p. 223-4.

Verena se leva ; elle alla mettre son chapeau ; il dut attendre un peu. L'offre qu'elle avait faite avait une franchise et une gentillesse qui procuraient chez lui une sensation nouvelle, et il ne pouvait pas savoir que dès qu'elle prononcé ces paroles (bien qu'elle eût aussi hésité, avec un moment de réflexion intense), elle se sentit étrangement imprudente. Une impulsion la poussait ; elle y obéissait les yeux ouverts. Elle se sentait comme une fille se sent quand elle commet sa première indiscretion consciente. Elle avait déjà fait beaucoup de choses que beaucoup de gens auraient qualifiées d'indiscrettes, mais jusqu'ici elle n'avait pas elle-même perçu ces choses de cette façon, même pas faiblement dans son esprit ; elle les avait accomplies de bonne foi et avec une remarquable absence de palpitation. Cette proposition superficiellement ingénue de se promener autour des collègues avec M. Ransom avait vraiment une autre couleur ; elle approfondissait l'ambiguïté de sa position, en raison d'une prévision que je mentionnerai tout à l'heure. Si Olive ne savait pas qu'elle avait vu Basil, cette prolongation de leur entretien doublait son secret. Et pourtant, alors qu'elle le voyait grandir - ce monstrueux petit mystère - elle n'arrivait pas à se sentir désolée de sortir avec la cousine d'Olive. Comme je l'ai déjà dit, elle devenait nerveuse. Elle alla mettre son chapeau, mais à la porte de la chambre, elle s'arrêta, se retourna et se présenta à son visiteur avec deux petites taches rouges sur les joues, qui y étaient apparues dans l'instant. "J'ai suggéré ceci, parce qu'il me semble que je devrais faire quelque chose pour vous - en retour", dit-elle. "Ce n'est rien, simplement assis là avec moi. Et nous n'avons rien d'autre à offrir. C'est notre seule hospitalité. Et la journée semble si splendide."

La pudeur, la douceur, de cette petite explication, avec une sorte de désir intimidé, constituant presque un appel à la justesse, justesse qui semblait véridique, laissaient un parfum dans l'air après qu'elle eut disparu. Ransom marchait de long en large dans la pièce, les mains dans les poches, sous l'influence de celle-ci, sans reprendre une seule fois le livre sur Mme Foat. Il occupa le temps à se demander par quelle perversité du destin ou de l'inclination une créature aussi charmante se déchaînait pendant ses discours et vivait sous la coupe d'Olive Chancellor, ou comment une personne aussi incisive et obséquieuse pouvaient être si attachante. Et elle était aussi d'une beauté dérangeante. Ce dernier fait était particulièrement évident quand elle revint après s'être arrangée pour sa promenade.

combattre. Le point de vue du narrateur met en valeur la transgression de Verena en expliquant les causes de sa nervosité : « it deepened the ambiguity of her position, by reason of a prevision which I shall presently mention ». La raison évoquée, à savoir la position de trahison dans laquelle se met la jeune femme, donne un poids supplémentaire au passage et à l'absence de résistance. La présence d'un méta discours renforce l'aspect transgressif de l'acte, qui semblerait tout à fait anodin. James se sert ainsi de sa subjectivité de narrateur pour rendre une situation de simple promenade entre deux personnages ambiguë. L'absence de résistance de la part de Verena permet également de rendre le désir plus acceptable : bien qu'irrépressible, il ne s'agit encore à ce moment que d'une promenade à deux et non d'un rapport sexuel. Les enjeux des deux passages, bien que différents, semblent ainsi empreints d'une intensité comparable.

L'aspect transgressif de la scène est mis en évidence à travers une opposition similaire à celle du texte zolien. Nous avons souligné les extraits dans lesquels l'impulsion de Verena est rendue claire, tandis que les passages où le besoin de contrôle surgit sont mis en gras. Chez Zola, l'impulsivité des deux personnages avait des manifestations physiques et sensorielles, créant un espace fantasmé. Dans *The Bostonians*, l'auteur laisse deviner le désir de Verena à l'aide de vocables autorisant plusieurs niveaux de lecture ou des déductions. Il oppose par exemple la situation au passé, dans lequel elle n'avait senti aucune « palpitation », le lecteur devine alors que c'est le cas à présent. Il s'agit de la seule manifestation physique interne chez le personnage. Chez Zola, le « craquement de la nuque », que Clorinde est seule à entendre, est bien plus explicite. L'esthétique de James semble en opposition avec le style zolien. Lorsque Rougon devient « pâle » et que la jeune Italienne perd la « vue nette des choses », Verena rougit « small spot in either cheek » et garde une vision exacte de la situation, largement soulignée par l'auteur : « she obeyed with her eyes open ». Ce paradoxe trouve une explication dans la différence de contexte. Zola présente une scène de rupture tandis que chez James, il s'agit d'un premier pas vers une relation amoureuse. L'espace imaginaire créé par Clorinde et Rougon ne pouvait exister plus « d'une minute » ; chez James, l'auteur nous prépare à un futur mariage. Ainsi, lorsque Verena échappe à la vision de Basil, c'est qu'elle est partie se préparer. Plus qu'un nouveau monde imaginaire fantasmé, James dévoile un changement chez les personnages. Le nouveau monde de la jeune femme est d'abord un nouveau regard sur sa propre personne : elle est à présent consciente de son indiscretion et prête à suivre son impulsion, quitte à ce que son secret enflé. L'auteur met en lumière le changement non seulement moral mais aussi physique de la jeune femme : un nouveau personnage est en train de naître, apportant son propre monde avec lui. Basil est surpris de la découvrir ainsi : « He occupied the time in asking himself by what perversity of fate or of inclination such a charming creature was ranting upon platforms and living in Olive Chancellor's pocket, or how a ranter and sycophant could possibly be so engaging ». Le discours intérieur du personnage met en valeur l'étroitesse des lieux

où Verena évolue : « platforms » « Olive's Chancellor's pocket » . Le personnage passe d'un lieu étroit et confiné à l'extérieur dans une atmosphère presque magique. L'auteur utilise le mot « vanished » à propos de Verena qui signifie disparaître ou se volatiliser¹²²⁰. En partant, elle laisse une odeur parfumée qui influence Basil : « under the influence of it ». L'expansion du territoire est ainsi perçue comme positive et quelque peu fantastique. Ces quelques éléments dessinent l'apparition magique d'un nouvel espace créé pour les deux protagonistes. Verena y est assimilée à une « charming creature ». Comme en français, le mot « creature »¹²²¹ peut désigner un être humain, mais aussi un monstre ou une bête, tandis que le mot « charming », si son premier sens est bien « séduisant », rappelle la sorcellerie à travers le mot dont il est dérivé : « charm » qui signifie « sort »¹²²². Le regard de Basil sur la jeune femme la déshumanise en la comparant à une créature surnaturelle. En outre, elle vit selon l'hyperbole dans la « poche » d'Olive : le Sudiste réduit sa compagne à un objet. En outre, Verena semble réduite à son apparence. Tout son côté intellectuel est rejeté par Basil Ransom, qui oublie le livre dont elle lui a parlé, et condamne violemment son éloquence : « ranter and sycophant ». Il n'oublie cependant pas de complimenter son physique juste après qu'elle s'est préparée : « she was so disturbingly beautiful ». Contrairement à Clorinde dont le narrateur évoque la « nuque » ou le corps entier lorsqu'elle pense « prends-moi », les mentions du corps de Verena sont toujours détournées, comme si ce corps n'existait que pour ce qu'il renvoie à Basil, à savoir son parfum, les deux points rouges tout à coup visibles sur ses joues ainsi que sa beauté, sur laquelle son partenaire n'insiste que lorsqu'elle est apprêtée. Le passage porte ici une idée de réification du personnage mais aussi de fantastique. Verena semble être un bel objet, une belle créature qui a été pervertie par Olive : « what perversity of fate or of inclination [...] ».

Ainsi, le mesmérisme ne conduit pas à la création d'un nouvel espace imaginaire fantasmé et voué à disparaître immédiatement, mais à la libération d'un personnage enfermé vers un espace plus vaste et situé dans un avenir incertain. Le narrateur ajoute de l'ambivalence à cette délivrance, qui paraît comme un bienfait tout en déshumanisant Verena. Le lieu virtuel des désirs de couple s'évapore rapidement entre Eugène et Clorinde, tandis que celui de Verena et Basil est sur le point de le créer, notamment en s'échappant. L'ensemble pourrait ainsi paraître bien plus positif chez James, laissant supposer une éventuelle amélioration de la situation pour la jeune oratrice. Pourtant, l'anticipation de l'évolution jette une ambiguïté sur la réalisation de ses désirs. Si la déshumanisation de Verena est comparable à celle de Clorinde, le discours intérieur du personnage jamesien et l'ambivalence suscitée par ses espérances rend la situation sujette à plus d'interprétations. Chez

¹²²⁰ ANONYME, « vanish », *wordreference*, lien disponible sur : <https://www.wordreference.com/enfr/vanish> (consulté le 30/09/2020)

¹²²¹ ANONYME, « creature », *wordreference*, lien disponible sur : <https://www.wordreference.com/enfr/creature> (consulté le 30/09/2020)

¹²²² ANONYME, « charming », *wordreference*, lien disponible sur : <https://www.wordreference.com/enfr/charming> (consulté le 30/09/2020)

Zola, le fantasme et le lieu imaginaire s'évaporent sur l'instant : la réification du corps est totalement dissociée d'une forme d'émancipation. Néanmoins, l'aspect fantastique du passage vient attirer l'attention sur d'autres éléments inhérents au mesmérisme. Dans *Son Excellence Eugène Rougon*, l'existence de l'espace imaginaire naît du désir des deux personnages l'un pour l'autre ; Clorinde identifie parfaitement les enjeux et se retire de la situation rapidement, le narrateur a largement laissé savoir à son lecteur qu'il s'agit d'un personnage réfléchi connaissant le monde qui l'entoure. Elle se refuse à être réifiée lorsqu'elle abandonne la pensée de se laisser aller dans les bras d'Eugène. Dans *The Bostonians*, James dépeint une jeune femme qui est, comme Basil l'exprime, restée protégée, voire bridée par Olive la majorité de sa vie. Celle-ci lui fait en effet promettre à diverses reprises de ne jamais se marier. Le narrateur crée un véritable paradoxe lorsqu'il indique qu'elle a les yeux bien ouverts et qu'elle est tout à fait consciente des conséquences de sa décision. Il est d'ailleurs difficile de savoir exactement pourquoi elle décide d'y obéir, ni de comprendre pourquoi l'auteur précise qu'elle le fait en toute conscience. Sa réification dans la pensée de Basil semble contredire cette supposée clairvoyance. Malgré tout l'aspect positif qui semble émaner de la scène, le lecteur averti sait que la jeune femme ne sera pas heureuse d'épouser Basil Ransom, puisqu'il mentionne à la fin de l'ouvrage à propos de ses larmes : « It is to be feared that with the union, so far from brilliant, into which she was about to enter, there were not the ast she was destined to shed »¹²²³. La scène décrite est ainsi à l'opposé de celle de Zola du fait de la personnalité mais aussi du passé des deux personnages féminins.

Outre ces traits distinctifs et la richesse de la vision jamesienne du mesmérisme, les deux auteurs utilisent des procédés similaires d'écriture. Dans les deux romans, l'impulsion est décrite à travers la confusion des sens qui crée peu à peu un espace imaginaire entre les deux personnages ressentant un désir l'un pour l'autre. La conception de cet environnement passe par des manifestations physiques, par exemple la nervosité de Verena, le tremblement d'Eugène et de Clorinde, ou encore le changement de couleur au niveau des visages des protagonistes. Les deux narrateurs donnent une coloration fantastique à l'impulsion animale. Devant la puissance du désir, le personnage féminin se réduit peu à peu seulement à son corps, voire à un objet. Les deux auteurs insistent sur la prégnance du corps sur l'esprit durant ces moments de désir, Zola à travers la mention de la « nuque » et de l'ordre « prends-moi », James en mentionnant la radieuse beauté de Verena. L'annihilation des qualités intellectuelles est brève dans *Son Excellence Eugène Rougon*, puisque le simple calcul des « conséquences de sa générosité » fait reculer Clorinde. Dans *The Bostonians* au contraire, Verena ne reprend pas son pouvoir : c'est l'auteur qui fait mention du secret qui grandit, et Basil remarque qu'elle n'a plus rien en commun avec la belle oratrice qu'il a connu.

¹²²³ JAMES Henry, *The Bostonians*, op. cit., p. 435.

Il est à craindre qu'avec cette union dans laquelle elle entrait, bien loin d'être brillante, ces larmes n'étaient pas les dernières qu'elle était destinée à verser.

Dans l'ensemble, l'étude du mesmérisme passe ainsi par les mêmes topos chez les deux auteurs. La soudaine souveraineté des corps sur l'esprit tend à prendre un aspect fantastique. Les personnages féminins ont tendance à être réifiés, bien que Verena accepte cette situation que Clorinde combat. La relation décrite dans *The Bostonians* rappelle ainsi à divers titres celle de Clorinde et Rougon. Pour éviter le côté hideux qu'il a identifié dans le roman zolien, l'auteur américain utilise différentes techniques qui adaptent son traitement du thème. Les interventions du narrateur permettent de rendre l'histoire plus acceptable. D'abord, le métalangage lisse le côté dominant voire inquiétant de Basil en donnant du recul sur son comportement et son état d'esprit. Puis, la parole du narrateur évite que Verena n'exprime elle-même les conséquences de ses actes et leur acceptation. À l'inverse, Clorinde est celle qui « calcule », et qui a donc suffisamment de maîtrise pour refuser les avances de Rougon.

Les deux relations sont ainsi comparables au niveau de l'imaginaire auquel elles renvoient. James adapte la thématique et la rend ainsi plus acceptable à travers diverses techniques littéraires, notamment le métalangage et un évitement des mentions du corps féminin. Il neutralise ainsi les aspects supposés choquants par les critiques. Il traite du mesmérisme sans pour autant réellement s'attacher à la mention des corps des personnages.

Les deux auteurs mettent en scène l'impulsion sexuelle dans le contexte politique, impliquant des relations de pouvoir entre les protagonistes. Cette notion a également été mise en scène à d'autres reprises dans le paysage zolien, notamment à travers le roman *Nana*, dont le succès en France comme en Amérique du Nord a largement dépassé celui de *Son Excellence Eugène Rougon*. James développe le portrait type d'une fille perdue qui réussit dans le domaine artistique à travers Miriam Rooth dans *The Tragic Muse*. Elle partage avec Nana le métier d'actrice ainsi qu'un pouvoir de séduction important.

b) Un personnage d'actrice séduisante : *Nana* et *Miriam*

Ces deux personnages féminins paraissent de prime abord bien différents. Miriam formule le souhait d'être actrice et finira par exceller dans le domaine. À la différence d'autres héroïnes jamesiennes comme Isabel Archer, elle ne recherche pas le bonheur amoureux. Les hommes la courtisent, mais elle n'accepte d'épouser que Basil Dashwood, qui l'aide professionnellement. Au contraire, Nana ne prend le rôle d'actrice que sporadiquement : ce n'est pas sa principale occupation. L'auteur français met en lumière ses jeux de séduction, son besoin de toujours s'amuser et son côté impulsif, Miriam Rooth se montre plus réfléchie.

Chacune est d'abord dénigrée en tant qu'actrice, avant qu'un talent certain ne soit découvert :

pour les deux, il s'agit en vérité de leur pouvoir de séduction, bien qu'il soit attaché pour Miriam à une prédisposition pour la tragédie. L'angle de vue des auteurs est différent : James évite toute mention de la sensualité de l'apprentie. Il développe en outre des techniques littéraires pour rendre le comportement plus acceptable, tandis que Zola n'hésite pas à montrer les vices de son personnage.

Nana naît dans *L'Assommoir* dans un milieu très pauvre. Dès son plus jeune âge, elle doit être étroitement surveillée, il faut « l'empêcher de barboter dans le ruisseau [...] »¹²²⁴. Enfant, elle tyrannise ses petits camarades de la rue de la Goutte d'Or : « Nana régnait sur ce tas de crapauds ; elle faisait sa mademoiselle jordonne avec des filles deux fois plus grandes qu'elle, et daignait seulement abandonner un peu de son pouvoir à Pauline et à Victor, des confidents intimes qui appuyaient ses volontés »¹²²⁵. Le personnage se montre parfaitement adapté au milieu pauvre. Ses pouvoirs et ses envies sont décrits avec des références au pauvre et au vulgaire. « Barboter dans le ruisseau » et « tas de crapauds » rappellent l'ordure, tandis que les mots « régnait », « mademoiselle jordonne », « daignait » et « pouvoir » font partie d'un lexique à la fois royal et enfantin. Ainsi, le lecteur attentif de Zola connaît déjà la dualité du personnage qui, malgré sa vulgarité, parvient à diriger son entourage. Les ascendants du personnage sont connus comme des alcooliques de la branche Macquart. Lorsque *Nana* fait ses débuts, la discussion entre Bordenave, la Faloise et Fauchery démontre le peu d'estime portée à l'intelligence et au talent du personnage. Après avoir employé les termes « une vraie seringue ! » à propos de sa voix et « Un paquet ! »¹²²⁶ au sujet de ses talents de comédienne, il explique :

“Fais donc plaisir à Bordenave, appelle son théâtre comme il te demande, puisque ça l'amuse... Et vous, mon cher, ne nous faites pas poser. Si votre Nana ne chante ni ne joue, vous aurez un four, voilà tout. C'est ce que je crains, d'ailleurs.

Un four ! Un four ! Cria le directeur dont la face s'empourprait. Est-ce qu'une femme a besoin de savoir jouer et chanter ? Ah ! Mon petit, tu es trop bête... Nana a **autre chose**, parbleu ! Et **quelque chose** qui remplace tout. Je l'ai flairée, c'est joliment fort chez elle, ou je n'ai plus que le nez d'un imbécile... Tu verras, tu verras, elle n'a qu'à paraître, toute la salle tirera la langue.”¹²²⁷

Les qualités de Nana sont désignées les indéfinis « autre chose », « quelque chose » et « c' », créant ainsi un mystère autour de la jeune actrice qui s'apprête à apparaître. Le lecteur de *L'Assommoir* connaît le talent de Nana, mais quelqu'un qui ne connaîtrait pas les *Rougon-Macquart* peut deviner les faits derrière l'appellation « bordel » que Bordenave donne à son théâtre. Le

¹²²⁴ *LA*, t. II, p. 481.

¹²²⁵ *Ibid.*, p. 619.

¹²²⁶ *N.*, p. 1098.

¹²²⁷ *Ibid.*

narrateur conserve néanmoins un terme indéfini qui permet ainsi de regrouper dans un seul terme le pouvoir de séduction de Nana, rendant ainsi son talent plus complexe.

Dans *The Tragic Muse*, les personnages évoquent Miriam Rooth bien avant que celle-ci n'entre en scène. Sa mère et elle-même sont de vieilles connaissances de Gabriel Nash, lui-même ami de Nick Dormer. Il explique à la compagnie que la jeune femme prétend à une carrière d'actrice. Celle-ci souhaite être appelée par un nom de scène : « Maud Vavasour ». En effet, le nom qu'elle porte est selon Peter Sherringham « the rather odd name »¹²²⁸. En effet, elle est juive du côté de son père : « she is more than half a jewess »¹²²⁹. Le simple nom de la jeune femme constitue en soit un obstacle, elle appartient en outre à une ethnie sur laquelle de nombreux préjugés sont populaires, en particulier à la fin du XIX^e siècle. Gabriel Nash l'emmène chez la célébrité Madame Carré pour que celle-ci évalue son talent. Lui-même pense que la jeune fille n'en a aucun : « The name's as good, but not the talent. The girl is magnificently stupid »¹²³⁰. Miriam rêve d'être une actrice, raison pour laquelle sa mère décide de l'emmener chez Madame Carré, où Nash convie le petit groupe. Cependant, Peter Sherringham, troublé par la beauté de la jeune personne, doute de ce jugement hâtif : « Don't you believe it ! »¹²³¹. À l'exception de l'allusion grivoise de Bordenave, le lecteur est ici placé dans la même situation que celui de *Nana*. Une jeune femme s'apprête à se lancer dans une carrière d'actrice, bien qu'en dehors de sa mère, personne ne semble croire en son talent. Gabriel Nash exprime avec rudesse son opinion, et admet même emmener Miriam chez la célèbre actrice simplement pour lui démontrer qu'elle n'a aucun talent et qu'elle ferait mieux de changer de carrière. Cependant, le point de vue de Peter Sherringham laisse à penser que Nash exagère quelque peu. Les origines de Nana sont populaires tandis que celle de Miriam sont attachées à une histoire qui a tendance à rejeter son peuple : aucune des deux ne semble prédestinée à une carrière théâtrale.

Dans le roman de Zola, l'assurance dont fait preuve Bordenave, en plus des connaissances du lecteur à propos du cycle, permet de penser qu'il n'exagère en rien, et que Nana n'est en effet douée ni pour le chant ni pour la danse. La pièce met en scène les dieux romains et parodie Offenbach. Zola y critique l'esthétique en vogue sous l'empire et la valorisation du déshabillage des femmes. La suite relate les réactions provoquées :

¹²²⁸ JAMES Henry, *The Tragic Muse*, op. cit., p. 741.
le nom plutôt étrange.

¹²²⁹ *Ibid.*
elle est plus que la moitié d'une Juive.

¹²³⁰ *Ibid.*
Le nom est aussi bon, mais pas le talent. La fille est magnifiquement stupide.

¹²³¹ *Ibid.*
N'y croyez pas !

C'était toujours la même voix vinaigrée, mais à présent elle grattait si bien le public au bon endroit, qu'elle lui tirait par moments un léger frisson. Nana avait gardé son rire, qui éclairait sa petite bouche rouge et luisait dans ses grands yeux, d'un bleu très clair. À certains vers un peu vifs, une friandise retroussait son nez dont les ailes roses battaient, pendant qu'une flamme passait sur ses joues. Elle continuait à se balancer, ne sachant faire que ça. Et on ne trouvait plus ça vilain du tout, au contraire ; les hommes braquaient leurs jumelles.¹²³²

Le narrateur insiste sur le peu d'importance de la voix de Nana en faisant appel aux autres sens. Si l'ouïe est peu flattée, le toucher est sollicité à travers les termes « grattait », « léger frisson » « flamme passait sur ses joues », mais aussi la vue, notamment par la mention de couleurs : « sa petite bouche rouge » « luisait dans es grands yeux, d'un bleu très clair » « ailes roses », « braquaient leurs jumelles », le goût : « une friandise » et l'odeur « retroussait son nez dont les ailes roses battaient ». La sensualité de Nana est à la fois douce et agressive. Le paragraphe met en place de nombreux paradoxes qui viennent s'ajouter au principal : celui de voir une mauvaise actrice et une chanteuse pitoyable ravir son auditoire. Elle ne connaît qu'un seul mouvement, le balancement : elle paraît ainsi assez fixe, bougeant à la façon d'un automate. Pourtant, elle utilise cet unique jeu de scène pour pallier la faiblesse de sa voix. Le mot « vinaigre », qui rappelle l'aigreur par paronymie comme par étymologie¹²³³ est mis en parallèle avec « léger frisson », tandis que le « rouge » agressif et passionnel des lèvres vient contraster avec le « bleu clair » des yeux. Il s'agit presque ici d'une dichotomie entre le bien et le mal, entre la tentation et la sainteté. La phrase suivante avec ses « ailes roses » et la « flamme » qui passe sur les « joues » de Nana pourrait être une allusion aux anges et à l'enfer qui attend ceux que Nana séduira. Nous retrouvons cette opposition dans les sons, Zola enchaînant les sons ronds de type /o/ /u/ /õ/ que nous soulignons dans le texte et des allitérations en /r/, /q/ et /g/ mises en gras. Nana est ainsi décrite en terme de contraste : contraste entre son peu de talent de comédienne et son talent scénique, contraste entre l'agressivité et la douceur de son pouvoir de séduction. Elle incarne la tentation face au paradis.

Ainsi, l'« autre chose » que détient Zola est ici explicitée : le lecteur comprend qu'il s'agit du pouvoir qu'elle exerce sur son entourage, en particulier les hommes. Lorsque Miriam Rooth apparaît dans le roman, trois chapitres après qu'elle a été évoquée, ce n'est pas pour jouer une pièce, mais pour une audition. Néanmoins cet essai devient presque un spectacle lorsque le jeune Nash invite tout son entourage à la performance, l'apprentie actrice étant selon sa mère plus à son aise lorsque le public est large. Cependant, les premiers pas de Miriam auprès de Madame Carré, comédienne expérimentée, se révèlent catastrophiques. Celle-ci méprise la beauté plastique comme la récitation de texte. Mrs Rooth, la mère de la jeune femme, est persuadée qu'elle deviendra une grande actrice, et lui a fait donné de nombreux cours. Elle énumère les qualités de son enfant, créant un contraste

¹²³² *Ibid.*

¹²³³ ANONYME, « vinaigre », *Littre*, disponible sur : <https://www.littre.org/definition/vinaigre> (lien visité le 05/10/2020)

comique avec Madame Carré, manifestement indifférente au nombre de langues pratiquées par la future comédienne : « Does she wish to act in all those tongues ? The phrase-book isn't the comedy »¹²³⁴.

La célébrité accepte cependant de jouer une scène de L'Aventurière. Miriam joue Clorinde, une jeune femme pauvre, cherche à séduire un homme riche dans un but a priori vénal. Dans la scène, elle cherche à convaincre Célie, sa future belle fille, de comprendre sa position. Comme Nana, elle joue ainsi le rôle d'une séductrice, tandis qu'elle séduit le public venu assister à l'audition. La performance semble catastrophique. Nick, aspirant peintre, observe en pensée : « partly because he was struck with the girl's capacity as a model, partly to mitigate the crudity of inexpressive spectatorship »¹²³⁵. Peter Sherringham apporte alors son point de vue sur l'audition : il est bienveillant envers la jeune apprentie mais se rend compte de ses lacunes. Subjugué par sa beauté, il la croit consciente de sa faiblesse, chose qu'il met en doute un peu plus loin : « Sherringham had supposed Miriam was abashed by the flatness of her first performance, but now he perceived that she could not have been conscious of this ; she was rather exhilarated and emboldened »¹²³⁶. Ainsi, lorsqu'il décrit l'attitude de Miriam pendant l'audition, elle semble peu sûre d'elle :

Peter Sherringham had said nothing ; he was watching Miriam and her attitude. She wore a black dress which fell in straight folds ; her face, under her mobile brows, was pale and regular, with a strange, strong, tragic beauty. "I don't know what's in her," he said to himself ; "nothing, it would seem, from her persistent vacancy. But such a face as that, such a head, is a fortune !" Madame Carré made her commence, giving her the first line of the speech of Clorinde: "*Vous ne me fuyez pas, mon enfant, aujourd'hui.*" But still the girl hesitated, and for an instant appeared to make a vain, convulsive effort. In this convulsion she frowned portentously ; her low forehead overhung her eyes ; the eyes themselves ; in shadow, stared, splendid and cold, and her hands clinched themselves at her sides. She looked austere and terrible, and during this moment she was an incarnation the vividness of which drew from Sherringham a stifled cry. "*Elle est bien belle—ah ça !*" murmured the old actress ; and in the pause which still preceded the issue of sound from the girl's lips Peter turned to his kinsman and said in a low tone: "You must paint her just like that."

"Like that?"

"As the Tragic Muse."

She began to speak : a long, strong, colourless voice quavered in her young throat. She delivered the lines of Clorinde in the admired interview with Célie, the gem of the third act, with a rude monotony, and then, gaining confidence, with an effort at modulation which was not altogether successful and which evidently she felt not to be so.¹²³⁷

¹²³⁴ JAMES Henry, *The Tragic Muse*, op. cit., p. 782.

"A-t-elle le souhait de jouer dans toutes ces langues ? Le livre de conversation n'est pas la comédie."

¹²³⁵ *Ibid.*, p. 783.

en partie parce qu'il était frappé des capacités de cette fille pour être un modèle, en partie pour temporiser la crudité de son regard inexpressif en tant que spectateur.

¹²³⁶ *Ibid.*, p. 789.

Sherringham avait supposé que Miriam était décontenancée par la platitude de sa première performance, mais à présent il comprenait qu'elle ne pouvait pas en être consciente ; elle était plutôt exaltée et enhardie.

¹²³⁷ *Ibid.*, p. 787-8.

L'apparence flatteuse de Miriam vient contraster avec la froideur et le manque de sensualité qu'elle dégage. Elle semble figée : « straight folds », « regular », « stared », « cold », « rude monotony ». Comme Nana, les quelques mouvements qu'elle ose sont mécaniques : « mobile brows », « convulsive effort », « convulsion », « frowned », « clinched », « quavered ». Le toucher, du fait de la maladresse de l'apprentie, n'est mentionné qu'à travers les mains qui se « resserrent » et les divers mouvements saccadés. L'odorat et le goût ne peuvent être sollicités, leurs récepteurs étant neutralisés. Peter Sherringham se retrouve en effet avec le souffle coupé lorsqu'il pousse un « cri étouffé »¹²³⁸, et la mention des lèvres de l'actrice n'est faite que pour indiquer que le son n'en sort pas encore : « preceded the issue of sound from the girl's lips ». Contrairement au personnage zolien, son apparence semble fade, sans couleur. Elle est « pâle », sa voix est « sans couleur », l'ensemble dégageant une froideur : « cold ». Les deux actrices ne se situent pas sur le même registre. Nana joue dans une pièce comique, tandis que Miriam est la « muse tragique » du titre. Sa froideur et l'aspect mécanique de son jeu lui donnent un aspect tragique.

La piètre qualité de la prestation est supplantée par un autre talent peu définissable qui, chez Zola, consistait essentiellement en la sensualité de Nana. Chez James, l'attractivité sexuelle est gommée par l'apparence froide de Miriam. Néanmoins, comme Nana et sa « voix vinaigrée », son mauvais jeu d'actrice dégage quelque chose qui irrite. Le narrateur mentionne sa monotonie grossière et la réaction de Sherringham : « stifled cry ». Celui-ci perçoit en elle quelque chose, sans parvenir à le définir : « "I don't know what's in her," he said to himself ; "nothing, it would seem, from her persistent vacancy. But such a face as that, such a head, is a fortune !" ». Comme chez Zola, le « it » indéfini permet de mettre un mot sur les réactions qu'elle suscite, alors qu'elle semble

Peter Sherringham n'avait rien dit ; il observait Miriam et son attitude. Elle portait une robe noire qui tombait en plis droits ; son visage, sous ses sourcils mobiles, était pâle et régulier, d'une beauté étrange, forte, tragique. "Je ne sais pas ce qu'il y a en elle", se dit-il ; rien, son apparence persistait à être creuse. "Mais un tel visage, une telle tête, c'est une fortune !" Madame Carré la fit commencer en lui donnant le premier vers du discours de Clorinde: "*Vous ne me fuyez pas, mon enfant, aujourd'hui*". Mais la jeune fille hésita encore et, pendant un instant, parut faire un effort vain et convulsif. Dans cette convulsion, elle fronça les sourcils d'un air sérieux ; son front bas surplombait ses yeux ; les yeux eux-mêmes, dans l'ombre, se fixaient, splendides et froids, et ses mains se resserraient sur ses côtés. Elle avait l'air austère et terrible, et pendant ce moment elle incarnait une telle intensité qu'elle tira de Sherringham un cri étouffé. "Elle est bien belle - ah ça!" murmura la vieille actrice ; et dans la pause qui précédait encore la future question de la jeune fille, Peter se tourna vers son parent et dit à voix basse:

"Tu dois la peindre comme ça."

"Comme ça?"

"Comme la Muse Tragique."

Elle se mit à parler : une voix longue, forte et incolore tremblait dans sa jeune gorge. Elle livra les lignes de Clorinde dans sa fine entrevue avec Célie, le joyau du troisième acte, avec une monotonie grossière, puis, gagnant en confiance, avec un effort de modulation qui n'était pas tout à fait réussi et dont elle sentait évidemment qu'il ne l'était pas.

¹²³⁸ « stifled » peut avoir le sens de « réprimé » mais aussi d'« étouffer ».

ANONYME, « stifled », *wordreference*, lien disponible sur :

<https://www.wordreference.com/enfr/stifle> (lien visité le 07/10 /20).

si creuse. En mentionnant sa beauté juste après cette réflexion, Peter indique qu'il ne s'agit pas seulement d'une belle apparence. Le texte insiste en effet sur sa beauté, mais l'associe toujours à la froideur et à une certaine assurance : « strong, tragic beauty », « such a face [...] is a fortune », « her eyes themselves ; in shadow, stared, splendid and cold », « *elle est bien belle* ». Comme Nana, elle paraît consciente de ses difficultés à jouer la comédie, Peter mentionnant qu'elle sent que son effort de modulation est vain. Pourtant, son attitude est froide et sérieuse, comme le fait ressentir le champ sémantique qui l'entoure : « strong », « tragic », « portentously », « shadow », « splendid », « cold », « austere », « terrible », « incarnation », « vividness », « confidence ». Le mot « vividness » qui signifie « intensité » vient s'opposer au « vide persistant » évoqué par Peter. La scène dépeint un contraste entre la piètre qualité de la prestation, à la limite du ridicule, et la prestance tragique de la jeune femme.

Peter Sherringham perçoit déjà la « muse tragique ». En anglais, « The Tragic Muse », qui est aussi le titre de l'œuvre, contient une opposition entre des sons durs et des sons doux. Nous entendons dans le mot « tragic » la consonne /R/ et la gutturale /k/, tandis qu'à travers la bilabiale /m/ et la voyelle ronde /u/, le mot « muse » semble plus doux. Notons que le son /r/ est bien plus doux en anglais qu'en français : son aspect consonantique est ici renforcé par le son /t/. Le jeu sonore de la prestation de Nana se retrouve ainsi pendant l'audition de Miriam, notamment lorsqu'elle s'apprête à prendre la parole. De la même façon que dans le texte zolien, nous soulignons les sons plus ronds tels que /o/ et /u/ et mettons les consonnes /t/ /r/ /g/ et /k/ en gras :

But still the **girl** hesitated, and **for** an instant appeared **to** make a vain, **convulsive** effort. In this **convulsion** she frowned **portentously** ; her **low** forehead **overhung** her eyes ; the eyes themselves ; in shadow, stared, splendid and **cold**, and her hands **clined** themselves at her sides. She **looked** austere and **terrible**, and during this **moment** she was an **incarnation** the vividness of which **drew from** Sherringham a stifled **cry**.

Ainsi, James développe chez Miriam une opposition entre l'absence de talent et l'effet produit sur son public. Contrairement à Zola, il évite le sujet de la sensualité et de l'attraction sexuelle, probablement car contraire à ses principes moraux. Hormis cet aspect, l'absence de talent d'actrice de Miriam est, comme chez Nana, contrebalancé par un don plein d'assurance. Quand l'héroïne zolienne est attirante et sympathique avec le public, la jeune apprentie est belle et froide, amenant les réactions de son audience grâce à sa froide assurance. Pour l'entourage des deux personnages, ce talent particulier est indéfinissable et nommé « chose » en français et « it » en anglais. Il conduit le personnage de Zola à parvenir à se jouer des hommes, tandis que Miriam devient bel et bien une grande actrice.

La comparaison entre les deux personnages a néanmoins ses limites : James peint souvent des portraits de femmes charismatiques qui se libèrent du joug masculin. Dans la nouvelle du même

nom, Daisy Miller vit sans se soucier de son entourage. Bien que le lecteur découvre à la fin de l'histoire qu'elle est condamnée par sa maladie, sa décision de ne vivre que pour elle en refusant une liaison amoureuse fait d'elle un personnage fort. Néanmoins, Miriam est la première qui ose privilégier une carrière professionnelle au mariage. Isabelle Archer cherche son bonheur amoureux, la princesse Casamassima veut correspondre à son idéal social sans jamais se mettre en avant dans la lutte, et Verena finit par accepter les avances de Basil Ransom. Miriam Rooth est le premier personnage féminin qui ose mettre tout en œuvre pour faire une grande carrière professionnelle, y compris se marier avec Basil Dashwood. Elle s'écarte ici un peu de Nana, puisque le personnage zolien rejette le mariage. Comme Verena, Miriam rejoint quelque peu Clorinde Balbi, dont l'association avec Eugène Rougon aurait été à la fois personnelle et professionnelle.

The Bostonians et *The Tragic Muse*, bien que considérés généralement comme faisant partie des œuvres naturalistes de James, s'éloignent de la littérature zolienne. Dans *Princess Casamassima*, l'auteur explore une partie des thèmes chers au naturalisme, mettant en scène le poids de l'hérédité et des milieux à travers le personnage de Hyacinth Robinson. Sa façon de peindre les décors à travers le point de vue du protagoniste rappelle les techniques zoliennes : il reprend par ailleurs certaines métaphores et isotopies. À travers son idée d'hérédité opposée, il apporte une hypothèse aux tableaux des *Rougon-Macquart*. Néanmoins, il ajoute un aspect très ambigu à la question du déterminisme. D'une part, la conscience de porter des histoires et atavismes difficiles est inédite dans le mouvement zolien. Les personnages qui ne parviennent pas à trouver la paix intérieure, tels que Lazare ou Claude, n'évoquent pas le poids de l'hérédité dans leurs pensées. Sa certitude de ne pouvoir échapper à son destin le mène au suicide : c'est une façon ambivalente de reprendre quelque peu de pouvoir sur son destin. L'introspection constante de Hyacinth Robinson est un ajout jamesien qui peut ainsi remettre en question partiellement le déterminisme. D'autre part, le personnage est également tourmenté par le poids psychologique que sa mère d'adoption, Miss Pynsent, met sur ses épaules en espérant qu'il puisse réussir sa vie comme le seigneur qu'elle voit en lui en évitant le modèle de sa mère biologique. Une hypothèse pourrait être qu'outre son hérédité difficile, c'est la vision de celle-ci par son entourage qui rend la vie impossible pour Hyacinth Robinson. De la même façon, Miriam Rooth est consciente du point de vue que le monde peut avoir sur son nom, raison pour laquelle elle prend un pseudonyme. Verena Tarrant a aussi du mal à échapper au regard des autres sur son don d'éloquence.

En outre, le personnage-type de femme indépendante bien connu du modèle jamesien paraît évoluer d'un apport zolien dans ces trois romans. Verena semble subir son existence de la même façon qu'Isabelle Archer, mais dès cet ouvrage, l'attention est attirée sur elle, et le succès de ses discours démontre une indépendance grandissante. Princesse Casamassima n'hésite pas à se séparer

de son mari et de laisser l'ensemble de sa fortune aux pauvres. Quant à Miriam Rooth, elle poursuit son objectif de devenir actrice sans se soucier de ses relations amoureuses, épousant un homme qui pourra l'aider à avoir plus de succès. Elles peuvent en partie rappeler Nana, mais surtout Clorinde, dont le parcours de réussite contraste avec les échecs d'Eugène Rougon. Le mouvement politique de libération de la femme est plus présent aux États-Unis qu'en France à cette époque, et James semble enrichir sa vision du personnage féminin des ouvrages zoliens, en adaptant ce qu'il qualifie de manque de morale à sa propre plume.

James propose ici un regard à la fois externe et interne sur l'influence héréditaire et ajoute une dimension psychologique au modèle zolien. Il développe des situations qui font échos à des scènes tirées des *Rougon-Macquart*, mais pose de nouvelles questions. La scène où Verena propose à Basil de se promener ensemble est un exemple d'une situation où James interroge la psychologie des personnages. En outre, le méta langage qu'il utilise lui permet de contourner des difficultés qui lui feraient craindre la censure. Grâce à ses intrusions dans le texte, il s'inspire de Zola tout en évitant l'opprobre. Plus qu'une recreation du modèle zolien, James s'en inspire pour l'adapter non seulement à son pays mais aussi à sa propre plume : il utilise ainsi diverses techniques qui lui sont personnelles. Il s'agit d'une assimilation du naturalisme au cœur de l'écriture jamesienne. En ce sens, Henry James est difficilement comparable à un écrivain comme Frank Norris, dont les écrits élogieux sur le naturalisme démontrent son admiration envers Zola et sa volonté de faire partie de son mouvement littéraire.

Chapitre 2 Frank Norris : un auteur sensible à l'épicité de Zola

Norris est considéré comme le premier romancier à avoir adhéré aux principes du courant naturaliste : « Frank Norris (1870-1902) a longtemps été reconnu par les historiens de la culture comme une figure de référence, signalant clairement en 1899 l'émergence d'une école américaine de naturalisme littéraire »¹²³⁹. L'auteur se pose d'abord comme un admirateur de Zola, avant de décider de suivre ses préceptes. Sa vision originale donne un nouvel éclairage sur l'auteur des *Rougon-Macquart*.

Né à Chicago, il se dirigeait dans sa jeunesse vers une carrière artistique de peintre. À l'âge de dix-sept ans, ses parents l'envoient à Paris étudier la peinture, mais le jeune homme se passionne vite pour la littérature. Il s'intéresse alors à la pensée zolienne, et maîtrise à peu près le français. Ses écrits et ses prises de position dans les périodiques lui donnent la réputation d'être un naturaliste dans la mouvance de Zola : « En 1903, la réputation de Norris comme "Zola américain" était largement généralisée »¹²⁴⁰. Il n'a vécu que trente-deux ans, son évolution littéraire se déroule donc sur un laps de temps court. Son parcours ainsi que sa formation spécifique tournée vers l'Europe sont à prendre en compte dans l'analyse des rapports qui l'unissent à l'écrivain français.

Norris vit avec son temps, s'occupant de journalisme : il a par exemple été correspondant pour *The Wave*. Comme la plupart des écrivains américains, il voyage régulièrement. Il ne lui a pas été facile de se faire un nom dans le monde littéraire ; ainsi aucune maison d'édition n'a accepté de publier *Vandover and the Brute* de son vivant. Des soutiens sont néanmoins apparus au fur et à

1239

BURGESS Douglas K., McELRALTH Joseph R. Jr., « Introduction », *The Apprenticeship Writings of Frank Norris : 1896-1898*, vol. I 1896-1897, by Frank Norris, edited by Joseph R. McElrath Jr., and Douglas K. Burgess, The American Philosophical Society, Philadelphia, 1996, p. XV.

Frank Norris (1870-1902) has long been recognized by cultural historians as a "touchstone" figure, clearly signalling in 1899 the emergence of an American school of Literary Naturalism.

¹²⁴⁰ *Ibid.*, p. XVI.

By 1903, Norris's reputation as the "American Zola" was sidespread.

mesure de sa carrière : il a bénéficié de la bienveillance de Mc Clure qui l'a recruté pour son journal de New York. Son parcours et celui de Zola ont des points communs : partis d'une situation difficile, ils ont commencé dans le journalisme et ont eu la chance de rencontrer des personnes puissantes qui croyaient en eux. Chacun à leur façon, ils ont adapté leur mode de déplacement à leur origine géographique : tandis que l'auteur français profitait du chemin de fer pour se rendre régulièrement en Italie puis du bateau quand il se réfugie en Angleterre, Norris voyageait en Europe, en Afrique et dans les Caraïbes grâce au bateau à vapeur. Tous deux sont concernés par les problèmes sociaux et économiques que rencontrent leurs pays pendant la révolution industrielle et les débuts du capitalisme. Les deux écrivains sont donc liés par leur parcours et leur personnalité. Mais ce sont aussi les circonstances qui font que l'Américain s'intéresse à Zola.

Les études que Norris a suivies à Paris lui ont donné la possibilité de découvrir le romancier dans le même contexte que les Français. Grâce à son séjour, il se familiarise avec une ville qui occupe une grande partie du décor des *Rougon-Macquart*. Cette connaissance physique des lieux lui permet de prendre de la distance avec l'influence des périodiques de son propre pays. En outre, sa naissance à Chicago et son déménagement rapide dans la baie de San Francisco en font un romancier à part. Les canons français étaient bien plus populaires sur la côte Est, plus précisément à Boston et à New York, que sur la côte Ouest. Sur les deux cent cinquante-trois lettres que compte la collection des lettres d'inconnus envoyées des États-Unis à Zola, seules onze sont originaires de Californie. Par conséquent, si Frank Norris connaît la réception américaine de l'auteur français, il n'a pas subi la même influence que ses confrères de la côte Est : nous inférons qu'il a été moins exposé à la vive réaction que *Nana* et *Pot-Bouille* ont suscitée, bien qu'il la connaisse.

Dès son retour en Amérique, Norris écrit régulièrement dans *The Wave* ou dans *McClure Magazine*. Son article le plus connu à propos de Zola est probablement « Zola, un écrivain romantique »¹²⁴¹, dans lequel il se risque à proposer une définition du naturalisme : « Le naturalisme est une forme de romantisme, pas une sous-catégorie du réalisme »¹²⁴². Il perçoit leur déterminisme mais s'intéresse aussi à l'aspect épique et dramatique de sa production. De la célèbre définition : « une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament », Norris retient surtout la deuxième partie, et met en valeur la subjectivité. Cette réception est décalée par rapport aux critiques de la côte Est, car l'aspect moral y est moins débattu. Cela n'empêche cependant pas l'écrivain, lorsqu'il compose ses romans, d'instiller dans son propre naturalisme des côtés moralisateurs. En outre, contrairement aux journalistes du *New York Times* ou de *The Literary World*, Norris ne prend pas plaisir à confronter systématiquement la théorie zolienne et sa mise en

¹²⁴¹ « Zola as a romantic writer ».

¹²⁴² NORRIS Frank, « Zola as a Romantic Writer », NORRIS Frank, *McTeague*, Edited by Donald Pizer, New York, 1997, p. 274.

Naturalism is a form of romanticism, not an inner circle of realism.

pratique pour relever les incohérences. Il rejoint néanmoins les critiques positives lorsqu'il s'enthousiasme pour les considérations sociales que portent les *Rougon-Macquart*. Sa production romanesque magnifie cet aspect et le grandit.

Norris a en effet développé un imaginaire qui rappelle les œuvres zoliennes. *McTeague* et *Vandover and the Brute* se passent à San Francisco, la ville où l'écrivain a vécu le plus de temps, tandis que *Epic of the Wheat* prend place respectivement en Californie, à Chicago et en Europe. Les intrigues et personnages évoluent dans un espace référencé, espace qui s'étend au fur et à mesure du temps. Les deux premiers romans sont souvent associés : Norris les a écrits au même moment. *Vandover and the Brute* n'a été publié qu'à titre posthume. Les deux histoires se ressemblent : il s'agit d'un homme dont les instincts primaires ne peuvent être contrôlés. Anhebrink estime que ces romans correspondent à un cycle dans la création où l'intérêt se porte avant tout sur le déterminisme : « Comme on le sait, Zola s'est de plus en plus tourné vers des sujets sociaux et économiques vers la fin de sa carrière. Norris montre aussi le même développement en tant qu'auteur. Après l'achèvement de *McTeague* et *Vandover et The Brute*, une phase de la création littéraire de Norris est terminée. Ces deux romans sont psychologiques et illustrent le déterminisme de la vie humaine. Plus tard, Norris s'intéressa de plus en plus aux questions sociales et économiques »¹²⁴³. C'est aussi l'avis de McEralth et Burgess, qui ajoutent la composante de l'hérédité dans leur réflexion : « C'est-à-dire que *McTeague* démontre sans équivoque comment Mac, bien que fondamentalement bon, se révèle "inapte" dans la lutte pour l'existence ; il est la proie du pouvoir destructeur de la "mauvaise" hérédité, des effets débilitants d'un environnement stressant et des évolutions imprévisibles de la vie, éléments toujours présents dans les portraits de Darwin de la sélection naturelle »¹²⁴⁴. Ces deux romans semblent donc inspirés des *Rougon-Macquart* et du Zola déterministe du début de la série.

Le deuxième cycle se démarque de cette influence, tout en conservant l'étude des milieux au premier plan. Biencourt note une nouvelle maturité dans ces œuvres : « *L'Octopus* et le *Pit* marquent un réel progrès dans l'utilisation des matériaux et, de ce point de vue le second est

¹²⁴³ ANHEBRINK Lars, *The Influence of Émile Zola on Frank Norris*, in *Essays and Studies on American Language and literature*, edited by S. B. Liljegren, A. -B Lundequistska Bokhandeln and Harvard University Press, Upsala, 1947, p. 41.

As is well known, Zola turned more and more towards social and economic subjects in his later production. Norris, too, shows the same development as an author. After the completion of *McTeague* and *Vandover and the Brute*, a phase in Norris's production is at an end. Those two novels are more or less psychological novels illustrating determinism in human life. Later, Norris became more and more interested in social and economic issues.

¹²⁴⁴ BURGESS Douglas K., McELRALTH Joseph R. Jr., « Introduction », *The Apprenticeship Writings of Frank Norris : 1896-1898*, vol. I 1896-1897, op. cit., p. XV.

That is, *McTeague* demonstrates unsqueasmishly how Mac, though basically a good person, proves "unfit" in the struggle for existence ; he falls prey to the destructive sway of "bad" heredity, the debilitating effects of a stressful environment, and the unpredictable developments in life that are ever-present in Darwin's portraits of natural-selection-at-work.

nettement supérieur au premier. »¹²⁴⁵. L'*Épopée du blé* se rapproche plus des *Évangiles* que des *Rougon-Macquart*. Giri rapproche *The Octopus* de *Fécondité* : « Dans les deux romans, en effet, les symboles du blé et de la terre représentent, selon une optique naturaliste, la perpétuation de la vie, et si *Fécondité* s'achève par le triomphe de la terre, *The Octopus* conclut, bien que dans le sang et les larmes, sur le triomphe du blé »¹²⁴⁶. L'atmosphère du cycle de Norris est différente de ses autres travaux : les personnages y sont plus manichéens, et le matériel utilisé prend effectivement de plus en plus de place dans les descriptions.

L'influence de Zola sur Frank Norris est donc perceptible tant dans son travail théorique que dans ses œuvres d'imagination. Le romancier s'est montré réceptif à la méthode zolienne, ce qui le différencie fondamentalement de James ou des autres écrivains américains de l'époque. Un premier temps de réflexion sera accordé à son œuvre critique. Des comptes rendus de romans zoliens sont parfois publiés : ces textes dégagent les grandes thématiques que retient Norris. Nous confronterons son idée théorique à ses romans. De quelle façon l'auteur comprend-il le déterminisme et l'épicité ? Subissent-ils une conversion culturelle ? Les chercheurs Giri, Biencourt et Ahnebrink ont noté l'influence certaine des intrigues de *Germinal*, *La Terre*, *La Bête Humaine* ou encore *Fécondité* dans l'écriture de Norris. Par exemple, le moment où les agriculteurs se soulèvent dans *The Octopus* fait écho au mouvement de grève des mineurs de *Germinal*. Il reste donc à étudier la stylistique de ces passages pour déterminer l'influence du style zolien sur la façon d'écrire de Frank Norris.

I Influence critique

Après son séjour à Paris, Norris est retourné dans l'Ouest américain pour suivre le cursus de l'université de Berkeley, où il a approfondi ses connaissances littéraires : « À l'Université de Californie de 1890 à 1894, il accepte l'image de la "vie" présente dans la fiction de Kipling, Davis, Stevenson et Zola »¹²⁴⁷. Ses études l'amènent ensuite à Harvard pour un an, puis il s'établit de nouveau à San Francisco comme journaliste et romancier. Pendant ses études, il écrit *Vandover and The Brute* et *McTeague*. Le moment de la rédaction est donc caractérisé par les allers et retours entre la Californie et la partie Est du monde occidental. Ceci l'a amené à rédiger des articles pour

¹²⁴⁵ BIENCOURT Marius, *Une influence du Naturalisme Français en Amérique : Frank Norris*, Thèse pour le Doctorat d'Université Présentée à la Faculté de Lettres de l'Université de Paris, Marcel Giard, Paris, 1933, p. 139.

¹²⁴⁶ GIRI Hemlata, « Le blé et la terre : les symboles du conflit et de l'harmonie à la fin du XIX^e siècle dans *The Octopus* de Frank Norris et *Fécondité* d'Émile Zola » *Excavatio*, University of Alberta, vol. XXV, 2015, p. 1.

¹²⁴⁷ PIZER Donald, « introduction », *The Literary Criticism of Frank Norris*, par Frank Norris, Edited by Donald Pizer, University of Texas Press, Austin, 1964, p. XVI.

While at the University of California during 1890-1894, he accepted the image of "life" present in the fiction of Kipling, Davis, Stevenson and Zola.

des revues de villes différentes. Il a travaillé pour *The Wave* de San Francisco pendant deux ans, mais aussi pour le périodique de McClure, distribué à New York. Il s'est établi entre 1901 et 1902 en tant qu'« auto-entrepreneur »¹²⁴⁸ pour divers magazines du pays. Son activité en tant que romancier se déroule sur deux périodes majeures : entre 1896 et 1897 à San Francisco, puis entre 1901 et 1902 sur la côte Est des États-Unis, où il a écrit pour New York, Boston et Chicago. Entre ces deux moments, sa pensée semble avoir évolué. Il faut néanmoins prendre en compte dans l'analyse qu'il était plutôt libre lorsqu'il publiait pour *The Wave*, mais que les journaux plus conservateurs le bridait un peu plus. La majeure partie de ses études ainsi que son adolescence se sont déroulées en Californie. Toutefois l'auteur se montre curieux des autres régions des États-Unis et de l'Europe. Donald Pizer considère que les études de Norris à l'université de Californie ainsi que son année à Harvard ont été déterminantes dans la formation de son identité littéraire : « Au moment où Norris devint journaliste pour *The Wave* (San Francisco) au début de 1896, il avait mis en place une esthétique brutale mais cohérente »¹²⁴⁹. Les articles publiés par Norris tout au long de sa vie permettent de comprendre les rapports qu'il a pu entretenir avec Zola. Ces liens ne sont pas seulement perceptibles à travers les textes écrits sur l'auteur français : ils se dégagent aussi des conceptions de la littérature proposées par Norris. Il rejoint Zola dans les sujets abordés, qui concernent la place de l'écrivain dans la société mais aussi les techniques d'écriture.

Le journaliste évoque d'abord la ligne de conduite du romancier. Ce sont des considérations qui touchent au paralittéraire. Norris étudie l'aspect financier de son travail ainsi que les liens entre éditeur et romancier. De la même façon que son mentor français, il cherche à développer une nouvelle conception de la morale, en s'opposant à la pensée puritaine dominante. Ses préoccupations rejoignent régulièrement celles de Zola, en incluant la prise en compte du socle culturel.

Norris défend une vision singulière de la littérature en s'inspirant des principes zoliens de modernité et en prônant l'adéquation avec son milieu culturel. Les lieux sont des sources d'inspiration essentielles, et le territoire des États-Unis représente des opportunités pour les romanciers. Il défend la spécificité de son pays : les natifs américains ne sont que peu nombreux, tandis les immigrés d'Europe sont au pouvoir et forment la majorité des habitants. Ils ont un réel besoin d'une identité artistique pour s'unir. Un autre obstacle se pose à eux : il s'agit de l'immensité du territoire et de la difficulté de le fédérer.

Les théories de Norris décrivent les mécaniques de la fiction face à la problématique de la

¹²⁴⁸ *Ibid.*, p. XIX.

free-lance

¹²⁴⁹ *Ibid.*, p. XVII.

By the time Norris became a reporter for the San Francisco *Wave* in early 1896, he had established a roughhewn but coherent aesthetic.

vérité. Comme Zola, il se préoccupe des techniques à mettre en place pour développer une image fidèle de la nature. Les personnages se doivent d'être exceptionnels pour que leur histoire intéresse le public. Enfin, l'auteur a trouvé une inspiration dans les écrits de Zola et possède quelques tomes des *Rougon-Macquart* en version originale dans sa bibliothèque¹²⁵⁰. D'une façon générale, l'influence qu'il a reçue de l'auteur français est reconnue. Nous trouvons par exemple sur le dossier de *Vandover and the Brute* une note anonyme : « L'influence d'Emil (sic) Zola est évidente tout au long de l'histoire. Le grand Français a été l'inspiration conduisant Frank Norris à tenter le rôle de romancier. Personne ne peut douter de sa réussite. Sa propre génération a acclamé un des plus grands écrivains américains. *Vandover et la Brute* témoigne, je crois, de la phase la plus significative de son développement en tant qu'écrivain »¹²⁵¹.

Toutefois, les articles où Norris mentionne directement l'auteur français restent rares, raison pour laquelle nous y prêterons une attention particulière. Le plus connu est « Zola comme écrivain romantique ». Il propose aussi un compte rendu de *Rome* et fait allusion à l'auteur français dans certains de ses textes.

1 Les rapports entre littérature et société : une vision de la modernité

Comme Zola, Norris estime que le romancier est aussi un homme d'affaires, évoquant ses propres débuts difficiles dans « The Unknown Author and the Publisher »¹²⁵². À ce titre, il donne quelques conseils à la nouvelle génération. Comme la plupart de ses compatriotes, Norris se sent également concerné par les problèmes de morale. Dans son essai « Responsibilities of the Novelist »¹²⁵³, il détaille les nouveaux outils de publication ainsi que les coutumes américaine. Une œuvre sera désormais lue par des milliers de personnes : le romancier doit donc assumer des responsabilités importantes. La religion chrétienne est mise en avant : Norris veut en saisir les adéquations avec le monde contemporain. Il crée ainsi une théorie de la morale en accord avec les principes de la littérature, et s'interroge sur les objectifs d'un roman, notamment en terme de pédagogie. L'ensemble de sa pensée cherche à faire correspondre la littérature et la modernité : l'écrivain doit s'insérer dans la société comme le roman est amené à prendre en compte les nouveaux enjeux mondiaux pour les intégrer. Les divers questionnements et théories que développe

¹²⁵⁰ Frank Norris Collection, C-H 80 Key Ref. (Bancroft Library, University of California, Berkeley).

¹²⁵¹ Janet Black Collection, C-H 80 v.III, (Bancroft Library, University of California, Berkeley).

The influence of Emil* Zola is evident throughout the story. The great French man was the inspiration that led Frank Norris to attempt the role of novelist. No one can question how well he succeeded. His own generation has acclaimed his one of America's greatest writers. 'Vandover and the Brute' bears the evidence, I believe, of the most significant phase in his development as a writer.

¹²⁵² NORRIS Frank, « The Unknown Author and the Publisher », *The Literary Criticism of Frank Norris*, op. cit., pp. 137-40.

¹²⁵³ *Ibid.*, pp. 94-8.

Norris marquent sa personnalité et lui donnent une place dans le paysage littéraire américain. Notre hypothèse serait qu'il a bâti son identité littéraire à partir de la pensée zolienne.

Les deux auteurs ont quelques désaccords concernant la vision de l'argent, qui s'expliquent en partie par leur histoire personnelle et professionnelle. Zola s'intéressait aux rapports entre argent et littérature dans ses articles en développant par exemple l'idée que le manque d'argent formait l'esprit et la personnalité des jeunes romanciers : « Et il serait bien fâcheux qu'on voulût épargner aux forts leurs dures années de noviciat, ces premières batailles qui les ensanglantent. Tant mieux s'ils souffrent, s'ils désespèrent, s'ils se fâchent. L'imbécillité de la foule et la rage de leurs rivaux achèvent de leur donner du génie »¹²⁵⁴. Les débuts de sa carrière ont été matériellement difficiles. Son père mort, il n'a pu obtenir de soutien financier pour faire des études. Sa formation est essentiellement autodidacte. Norris est de son côté soutenu par sa famille : il est envoyé en France pour faire des études, puis il suit les cours de Berkeley et d'Harvard. Après cela, il a comme Zola été journaliste et écrivain. Le manque de succès sépare cependant Norris de son illustre mentor. En outre, l'auteur français cherche à être un chef de file, il n'hésite pas à s'imposer et à donner des conseils aux jeunes générations, ce qui est plus complexe pour Norris, plus jeune et moins connu. Durant leurs carrières, les deux écrivains ont entretenu des liens étroits avec la presse. Les deux points de vue sont donc plutôt différents en partie du fait de l'expérience de chacun.

Norris aborde le problème de l'argent en littérature dans une série d'articles, dans laquelle il propose une analyse de la situation économiques des écrivains. Il étudie également les topoï littéraires qui lui semblent préférable d'éviter. Son propos est généralement synthétique et factuel. Il brosse l'envers du décor pour les écrivains, en évoquant les manœuvres qui vont déclencher l'échec ou le succès.

Les thèmes abordés rappellent « L'argent dans la littérature ». Dans ce long article, Zola démontre d'une part que l'écriture est un travail comme un autre qui doit être rémunéré et d'autre part que les allocations prévues par l'État sont inutiles : elles ne sont données qu'à ceux qui flattent le pouvoir en place, et ceux qui en bénéficient n'ont donc plus de raison de créer. Le but est de réformer en partie le monde des lettres. En outre, Zola suit une analyse historique des rapports entre l'écrivain et l'argent, afin de démontrer la cohérence de sa réflexion ainsi que la spécificité de l'époque moderne. C'est un véritable texte argumentatif destiné à encourager les futurs écrivains à travailler dur. Il admet que la littérature est une activité généralement peu lucrative, mais sans proposer un système différent. Son analyse est factuelle, l'écrivain se risque peu à proposer une interprétation. Il montre l'envers du décor avec une pointe d'ironie.

¹²⁵⁴ ZOLA Émile, « L'argent dans la littérature », *Le Roman Expérimental*, op. cit., p. 201.

Norris ne propose pas de jugement quant aux effets du dénuement sur les talents artistiques : il est finalement difficile de comprendre quel serait son avis sur ce point. Sa description de la situation rappelle cependant Zola. De part et d'autre de l'Atlantique, les deux auteurs arrivent finalement au même constat, même si le ton général est plus pessimiste du côté américain. Zola explique :

Ainsi, c'est déjà une belle vente, lorsqu'on vend trois ou quatre mille exemplaires : cela fait donc deux mille francs, en mettant le droit par exemplaire à cinquante centimes, ce qui est un gros prix, les prix ordinaires étant de trente-cinq et de quarante centimes. On voit donc que, si le livre a demandé un an de travail, et que s'il paraît directement en librairie, deux mille francs sont une bien modeste somme, avec laquelle on peut à peine vivre de nos jours.¹²⁵⁵

Zola prend en compte l'ensemble des hypothèses. Il précise notamment : « en mettant le droit par exemplaire à cinquante centimes » et « s'il paraît directement en librairie ». Il souhaite prendre en exemple une réussite correcte sans aide de la presse pour démontrer qu'elle suffirait de peu à subvenir à ses besoins : « modeste somme, avec laquelle on peut à peine vivre de nos jours ». Dans l'article « L'écriture comme entreprise »¹²⁵⁶, Norris utilise la même rhétorique, transposée en Amérique :

Mais pour revenir au sujet. Les 2500 exemplaires ont été vendus. **L'extraordinaire, l'incroyable a été réalisé.** L'auteur, que reçoit-il ? Une redevance de dix pour cent. Deux cent cinquante dollars. **Deux cent cinquante dollars pour trois mois de dur labeur.** [...] Un menuisier expert gagnera facilement deux fois cela, et le menuisier a infiniment plus de facilité en ce sens qu'il peut poursuivre le même travail année après année, alors que le romancier doit attendre une nouvelle idée, puis essayer de se placer et manœuvrer pour publication.¹²⁵⁷

Il décrit sans complaisance la situation économique d'un écrivain en devenir dans les mêmes termes que l'auteur français. Le procédé d'insistance est très similaire, puisque Norris reprend le même exemple de meilleure réussite possible sans publication en feuilleton, ainsi que les passages de la citation en caractères gras le démontrent.

En outre, l'Américain insiste sur la nécessaire formation qu'il doit entreprendre avant la rédaction d'un roman, expliquant qu'un apport financier est nécessaire. En effet, Norris a fait des études : contrairement à Zola, il les estime indispensables. Une petite précision, cependant, marque

¹²⁵⁵ ZOLA Émile, « L'argent dans la littérature », in *Le Roman Expérimental*, op. cit., p. 184.

¹²⁵⁶ NORRIS Frank, « Fiction writing as a business », *Literary Criticism*, op. cit., p. 146-50.

¹²⁵⁷ *Ibid.*, p. 147.

But to go back. The 2500 have been sold. The extraordinary, the marvelous has been achieved. What does the author get out of it, royalty of ten per cent. Two hundred and fifty dollars. Two hundred and fifty dollars for three months hard work. [...] An expert carpenter will easily make twice that, and the carpenter has infinitely the best of it in that he can keep than work up year in and year out, where the novelist must wait for a new idea, and the novel writer must then jockey and manœuvre for publication.

une des spécificités du continent américain : « En outre, il est souvent nécessaire pour le futur écrivain de parcourir de grandes distances pour se rendre dans les villes où il souhaite poursuivre ses études : un voyage est presque invariablement obligatoire, et une résidence en Europe est indispensable »¹²⁵⁸. Dans l'Amérique de la fin du XIX^e siècle, il est commun de voir les intellectuels parcourir le monde, ainsi que Katherine Manthorne l'étudie dans *Tropical Renaissance: North American Artists Exploring Latin America, 1839-1879*¹²⁵⁹. Pour donner d'autres exemples proches de notre étude, Henry James voyageait en Europe régulièrement, et London parcourait le Pacifique. Norris, du fait de son parcours mais aussi de sa culture, pense « souvent nécessaire » d'investir dans des voyages. Comment cela serait-il possible sans aucun moyen financier ? Ce fait le rend finalement moins optimiste que Zola, qui répète dans son article que le travail est le seul moteur du monde : « Travaillez, tout est là »¹²⁶⁰.

Au contraire, Norris se montre pessimiste et acide à diverses reprises. Dans l'article : « Le manuscrit envoyé spontanément : un discours clair pour l'écrivain ambitieux »¹²⁶¹, le journaliste donne des conseils aux auteurs inconnus qui veulent envoyer leurs manuscrits à des maisons d'édition. Dans ce texte, il analyse des clichés retrouvés dans une grande majorité de romans. Comme Zola, il cherche à exhorter les jeunes à être plus « modernes ». Sa stratégie est cependant bien différente. Quand l'auteur français emploie une formulation affirmative, Norris dit surtout ce qu'il ne faut pas faire. Le ton est explicitement ironique, il s'agit d'une liste. Les conseils se terminent ainsi :

12 N'écris pas de roman colonial.

13 N'écris pas un roman du Sud Est.

14 N'écris pas de roman sur le Prisonnier de Zenda.

15 N'écris pas de roman.

16 Essaie d'empêcher tes amis d'écrire des romans.¹²⁶²

Norris cherche à éviter que de mauvais manuscrits soient publiés. Cette préoccupation est

¹²⁵⁸ *Ibid.*, p. 149.

Furthermore, it is often necessary for the aspirant to travel great distances to reach the cities where his education is to be furthered, almost invariably a trip to, and a residence in Europe is indispensable.

¹²⁵⁹ MANTHORNE Katherine, *Tropical Renaissance: North American Artists Exploring Latin America, 1839-1879*, Smithsonian, 1989.

Elle y cite notamment Carleton, un éditeur de Zola.

¹²⁶⁰ ZOLA Émile, « L'argent dans la littérature », in *Le Roman Expérimental*, op. cit., p. 202.

¹²⁶¹ NORRIS Frank, « The Volunteer manuscript : plain talk to the ambitious amateur », *Literary Criticism*, op. cit., pp. 141-6.

¹²⁶² *Ibid.*, p. 143.

12 Don't write a colonial novel.

13 Don't write a Down East novel

14 Don't write a Prisoner of Zenda novel

15 Don't write a novel ;

16 Try to keep your friends from writing novels.

largement partagée par Zola, bien qu'elle prenne moins de place dans l'article « L'Argent dans la littérature ». Elle se situe à un autre niveau également. Zola n'évoque pas les œuvres envoyées aux éditeurs, mais celles qui sont publiées : « Lorsqu'on voit les pauvretés, le déluge d'œuvres médiocres qui encombrant les vitrines on se demande quels ouvrages les éditeurs peuvent bien refuser »¹²⁶³. Norris a eu des difficultés à être édité, raison pour laquelle sa plainte est légèrement différente.

Le ton des deux écrivains varie, mais le constat est en partie le même. Bien que Norris estime qu'un apport financier initial est indispensable, les deux s'accordent pour affirmer que la littérature n'est pas une occupation suffisamment lucrative. Chacun propose donc des alternatives à la jeune génération : c'est un domaine où leurs pensées se rejoignent.

Il s'agit de vendre des textes aux journaux, qu'ils soient fictifs ou théoriques. Zola estime que c'est un moyen simple de gagner son pain : « Les jeunes écrivains, à leurs débuts, peuvent y trouver immédiatement un travail chèrement payé »¹²⁶⁴. Par ces mots, l'auteur fait référence non seulement aux articles critiques mais aussi aux feuilletons. Norris exprime également cette idée, mais il sépare les deux types d'écrit. Dans le cas des éditoriaux ou comptes rendus, il estime que le travail ne paie pas toujours : « Certains écrivent des éditoriaux ou des articles spéciaux dans des magazines ou des journaux avec des départements littéraires. Mais peu d'entre eux ont un revenu “princier” »¹²⁶⁵. En revanche, les feuilletons sont recherchés. L'auteur américain estime qu'une bonne œuvre peut se vendre plusieurs fois, en la publiant d'abord dans des périodiques de diverses régions des États-Unis, avant que les volumes ne soient vendus : « Huit fois, la même marchandise a été vendue, chacune des ventes ne s'opposant pas au succès des sept autres, l'auteur obtenant sa juste part à chaque fois »¹²⁶⁶. Cette idée peut rappeler Zola lorsqu'il publiait ses écrits en Russie. Il n'en fait pas mention dans cet article, mais le signale dans l'introduction du *Roman Expérimental* : « La Russie, dans une de mes terribles heures de gêne et de découragement, m'a rendu toute ma foi, toute ma force, en me donnant une tribune et un public, le plus lettré, le plus passionné des publics »¹²⁶⁷. Norris propose également de multiplier les nouvelles, qui se vendent régulièrement pour le même prix qu'un roman. Une vingtaine d'années s'est écoulée entre les deux articles : celui de Zola date de 1880, tandis que les articles de Norris ont été publiés entre 1901 et 1903. La situation économique de la littérature de fiction a pu changer en vingt ans.

¹²⁶³ ZOLA Émile, « L'argent dans la littérature », in *Le Roman Expérimental*, op. cit., p. 183.

¹²⁶⁴ *Ibid.*, p. 152.

¹²⁶⁵ NORRIS Frank, « Fiction writing as a business », *Literary Criticism*, op. cit., p. 150.

Some write editorials or special articles in the magazines or newspapers with literary departments. But few of them have “princely” income.

¹²⁶⁶ *Ibid.*, p. 150.

Eight separate times the same commodity has been sold, no one of the sale militating against the success of the other seven, the author getting his fair slice everytime.

¹²⁶⁷ ZOLA Émile, « Introduction », in *Le Roman Expérimental*, op. cit., p. 45.

Dans l'ensemble, les deux écrivains s'intéressent aux mêmes stratégies, avec des divergences qui peuvent être imputées à leur vie personnelle, à leurs origines ou encore au temps qui s'est écoulé entre les articles. Sans s'attarder sur les différences, l'analyse démontre que les auteurs se sont intéressés aux mêmes points clefs de leur métier. Alors que Zola en France paraît provoquer son public, attaché à une certaine représentation de l'écrivain, la réflexion de Norris s'inscrit dans un cadre où il est moins exposé. Cependant, en dehors de ce contexte, la volonté de chacun est similaire. Ils cherchent tous deux à montrer les rouages de l'édition pour faciliter le travail des jeunes générations. *Le Roman Expérimental* ne figure pas dans la liste des ouvrages présents dans la bibliothèque¹²⁶⁸ de Norris mais la similarité des thèmes abordés nous laisse à penser que l'écrivain en a probablement eu connaissance lorsqu'il était à Paris dans les années 1887-9.

La question de l'argent et du système économique lié à l'édition donne l'occasion de donner des conseils à la jeunesse concernant des aspects littéraires, ainsi que de promouvoir leur vision de la modernité. Comme Zola, Norris cherche à définir une forme nouvelle de fiction, en s'appuyant sur le développement économique et culturel des États-Unis à la fin du XIX^e siècle.

2 La réflexion sur la place des États-Unis dans la littérature moderne

Sur le plan de l'écriture, le jeune auteur met l'accent sur l'inscription d'une œuvre dans le monde actuel et la prise en compte des centres de nouveauté littéraire comme New York. Il considère les particularités des États-Unis : il s'agit d'un pays neuf. La déclaration d'indépendance ne date que de 1776. C'est aussi un territoire immense marqué par son hétérogénéité ; la guerre civile de 1865 a laissé une fracture entre l'ancienne Union et les Confédérés dans la mémoire des Américains. Il reste en outre des différences culturelles entre la Nouvelle-Angleterre, très attachée à la morale puritaine, et les régions de l'Ouest, cadre de la ruée vers l'or et terres du libéralisme. Norris cherche à donner ses lettres de noblesse à son pays tout en l'unifiant. Il veut définir ce que serait un « grand auteur américain »¹²⁶⁹ et évoque la possibilité d'une école de littérature américaine.

a) Un territoire nouveau pour une littérature nouvelle

Le fait d'ancrer les personnages dans un territoire donné fait partie des éléments fondateurs de la littérature zolienne. Les *Rougon-Macquart* se déroulent généralement à Plassans ou Paris. Lorsque toute la production romanesque est prise en compte, les lieux de l'action ne s'aventurent que peu en dehors du pays, à l'exception de *Rome*. Zola fait réagir ses personnages à un milieu, et

¹²⁶⁸ Frank Norris Collection, C-H 80 Key Ref. (Bancroft Library, University of California, Berkeley).

¹²⁶⁹ NORRIS Frank, « The Great American Novelist », *Literary Criticism*, op. cit., pp. 122-4.

analyse l'influence de chacun : « Même notre grande étude est là, dans le travail réciproque sur l'individu et de l'individu sur la société »¹²⁷⁰. Il s'agira donc d'observer la vision du territoire dans la perspective de la modernité littéraire. Dans cette optique, la différence culturelle sera mise au jour et étudiée. Norris prolonge en effet la méthode zolienne en l'appliquant à la particularité de son pays.

L'Américain s'interroge sur la notion de territoire, principalement traitée dans plusieurs articles et de manière incidente dans quelques autres textes. Par exemple, dans « L'auteur inconnu et l'éditeur »¹²⁷¹, l'auteur se plaint des clichés liés à l'origine des personnages : « «Est-ce un roman du Sud ? Voici le Général avec son inévitable "damme, monsieur", et le whisky à la menthe ; voici le jeune homme fraîchement arrivé « du Nord » et qui tombe amoureux de la seule fille disponible de la communauté ; voici le frère de la jeune fille qui fait obstacle à la relation et les bas-instincts de préservation du territoire qui amènent à la catastrophe ! »¹²⁷². Le défi de créer une littérature en lien avec le territoire de l'Amérique du Nord lui paraît complexe. Si une partie de ses romans se déroule en Californie, il a peu à peu étendu l'espace littéraire. Cette idée se retrouve dans une série d'articles dont le but est de définir une idée de la littérature américaine. La différence culturelle entre Zola et Norris est palpable : la France a déjà une tradition littéraire marquée par plusieurs siècles, tandis que l'Amérique est en train de se construire, avec les tâtonnements culturels qui en découlent.

Les articles de Norris à propos de l'espace des États-Unis tracent une évolution de la ville jusqu'à l'ensemble du pays. En 1897, il publie un article dans lequel il vante l'intérêt littéraire de San Francisco pour y faire naître des intrigues romanesques : « San Francisco doit grandir de l'intérieur ; nous avons donc le temps et l'opportunité de travailler sur des personnages types sans entrave, ainsi que des habitudes exemptes d'influence extérieure, qui sont admirablement adaptées à un traitement fictif »¹²⁷³. Le caractère moderne de la ville lui donne ses qualités littéraires. Il applique ensuite la même idée à diverses reprises, en considérant des territoires de plus en plus grands. En réponse à W. R. Lighton, il explique que l'Ouest n'est ni un espace sauvage ni un lieu tranquille. La force de ce décor réside dans la transition qu'il est en train de subir, à l'image de San Francisco : « Mais l'Ouest est encore en période de transition. Il fut un temps où la vie sauvage était la seule vie. Il

¹²⁷⁰ ZOLA Émile, « Le Roman Expérimental », *Le Roman Expérimental*, op. cit., p. 62.

¹²⁷¹ « The Unknown author and the Publisher »

¹²⁷² NORRIS Frank, « The Unknown Author and the Publisher », *Literary Criticism*, op. cit., p. 139.

Is it a novel of the South ? Behold the General with his inevitable “damme, sir”, and mint julep ; behold the young man, newly arrived from “up North” and falling in love with the one available girl of the community ; behold the complication brought about by the young girl's brother and the catastrophe precipitated by conflicting sectional instincts !

¹²⁷³ NORRIS Frank, « An opening for Novelists : Great Opportunities for Fiction Writers in San Francisco », *McTeague*, Edited by Donald Pizer, New York, 1997, p. 248.

San Francisco must grow by expansion from within ; and so we have time and opportunity to develop certain unhampered types and characters and habits unbiased by outside influence, types that are admirably adapted to fictitious treatment.

viendra un moment où la vie tranquille sera la seule vie. Mais jusqu'à ce moment, l'Ouest est encore à mi-chemin entre ces deux extrêmes »¹²⁷⁴. De nouveau, Norris lie cette caractéristique du territoire à la forme littéraire de l'épopée : « Mais l'expression de la vie réelle de cette époque, son idiosyncrasie, ne se trouve pas dans le vers bucolique ni dans la chronique sans aventures, mais dans *L'Iliade* d'Homère, une épopée de luttes, de conquêtes »¹²⁷⁵.

Les États-Unis représentent diverses difficultés : d'abord le territoire est immense et comporte de nombreuses mentalités et façons de vivre en fonction de la zone étudiée, mais en plus le pays est quasiment neuf : « Les États-Unis sont une Union, mais pas une unité, et les modes de vie peuvent être très différents d'un endroit à l'autre »¹²⁷⁶. Norris utilise une perspective historique pour comprendre les étapes pour aboutir à une grande œuvre littéraire. Il s'intéresse aux œuvres fondatrices des pays européens et s'interroge sur les éléments indispensables aux grandes épopées. Il décrit les temps primitifs qui précèdent l'émergence de la nation en elle-même. Pour lui, ceux-ci font partie de la tradition littéraire de l'ensemble de l'Europe et pas seulement d'un seul peuple :

La chanson de Roland est dans une émotion autant allemande que française. Grettir d'Islande et Robin Hood d'Angleterre sont à peu près les mêmes. Aux stades primitifs, dans les idéaux primitifs, tous les peuples, toutes les races, se ressemblent. Ce n'est qu'après des milliers d'années d'isolation géographique, après des générations d'action et de gouvernements indépendants d'une façon de pensée singulière, que l'esprit national, celui qui se distingue des autres, se dévoile¹²⁷⁷.

Cette dernière phrase peut rappeler succinctement les auteurs tels que Ronsard et Rabelais qui ont tenté de donner à la langue française ses lettres de noblesse par la création d'une littérature nationale. L'écrivain voit là une étape indispensable dans l'histoire des nations, car ce sont les sentiments de patriotisme et de nationalisme qui créent les plus grands monuments littéraires : « Le patriotisme produit les grandes épopées, *L'Iliade*, le *Nibelungen Lied*, la *Saga*, le *Zend Avesta*.

¹²⁷⁴ NORRIS Frank, « The Literature of the West : a Reply to W. R. Lighton », *Literary Criticism*, op. cit., p. 104.

But the West is yet in the transitional period. There was a time when the wild life was the only life. There will come a time when the quiet life will be the only life. But as yet the West is midway of the two extremes.

¹²⁷⁵ *Ibid.*, p. 107.

But the expression of the general life of that time, its idiosyncrasy, is not to be found in bucolic verse, or unadventurous chronicle, but in Homer's *Iliad*, an epic of strife, of conquest.

¹²⁷⁶ NORRIS Frank, « The Great American Novelist », *Literary Criticism*, op. cit., p. 123.

The United States is a Union, but not a unit, and the life in one part is very, very different from the life in another.

¹²⁷⁷ NORRIS Frank, « The National Spirit as it relates to the "Great American novel" », *Literary Criticism*, op. cit., p. 117.

The Chanson de Roland is in sentiment as much German as French. Grettir of Iceland and Robin Hood of England are much the same. In the primitive stages, in the primitive ideals all peoples, all races are alike, and it is only after thousands of years of geographical isolation, after generations of action and governments independent of an separated from the mass and national spirit, the distinctive national spirit, discloses itself.

L'esprit national est à la base de *Notre Dame de Paris*, d'*Anna Karénine*, d'*Adam Bede* »¹²⁷⁸. Pour Norris, le nationalisme unit un peuple. Dans le contexte dans lequel il l'emploie, c'est une première étape vers un rapprochement général de toutes les nations.

Norris développe son idée dans l'article : « Le grand romancier américain »¹²⁷⁹. Sa vision se teinte d'internationalisme, puisqu'il est question d'« d'esprit national universel »¹²⁸⁰. L'international prévaut chez Norris, ainsi qu'il le développe plus longuement dans : « Le grand romancier américain »¹²⁸¹. La littérature a le choix entre deux directions : se focaliser sur un petit territoire ou tendre vers l'universalisme. Le « grand roman américain » ne serait donc pas le meilleur objectif pour un auteur. Norris explique qu'il serait « l'image de la nation entière »¹²⁸², sans être international : son intérêt resterait donc limité. Pour être international, il faut saisir « le point commun d'une catégorie sociale de personnes qui vivent à mille kilomètres les unes des autres ». Là, le romancier, « est allé trop loin pour être exclusivement américain »¹²⁸³. Il serait ainsi devenu « un héritage du monde entier »¹²⁸⁴. La conclusion du journaliste est ainsi en faveur d'une littérature universelle : « [...] Et la chose à rechercher n'est pas tant le grand romancier américain, mais plutôt le grand romancier qui serait aussi américain »¹²⁸⁵.

Cette réflexion peut rappeler des théories zoliennes, car les deux auteurs s'intéressent aux moyens à leurs dispositions pour saisir la nature humaine. Frank Norris cherche à saisir son essence de l'être humain à travers un vaste territoire. Il se place sur un point de vue comparatif, et exhorte ses pairs à étudier ce qui lie les hommes les uns aux autres, et ce qu'il considère ainsi comme leur nature. Zola s'intéresse aux mêmes problématiques mais sous un point de vue différent, s'appuyant sur les sciences plutôt que sur la sélection d'un critère commun : « Et c'est là ce qui constitue le roman expérimental : posséder le mécanisme des phénomènes chez l'homme, montrer les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles telles que la physiologie nous les expliquera, sous les influences de l'hérédité et des circonstances, puis montrer l'homme vivant dans le milieu social qu'il

¹²⁷⁸ *Ibid.*

Patriotism produces the great epics, the Iliad, the Nibelungen Lied, the Saga, the Zend Avesta. The national spirit is at the root of *Notre Dame de Paris*, of *Anna Karenina*, of *Adam Bede*.

¹²⁷⁹ NORRIS Frank, « Great American novelist », *Literary Criticism*, Edited by Donald Pizer, University of Texas Press, Austin, 1964.

¹²⁸⁰ *Ibid.*, p. 119.

universal national spirit.

¹²⁸¹ The Great American Novelist.

¹²⁸² NORRIS Frank, « The Great American Novelist », *Literary Criticism*, *op. cit.*, p. 124.

picture of the entire nation.

¹²⁸³ *Ibid.*

the thing that is common to another class of people a thousand miles away, he would have gone too deep to be exclusively American.

¹²⁸⁴ *Ibid.*

a heritage of the whole world.

¹²⁸⁵ *Ibid.*

and the thing to be looked for is not the Great American Novelist, but the Great Novelist who shall also be American.

a produit lui-même, qu'il modifie tous les jours, et au sein duquel il éprouve à son tour une transformation continue »¹²⁸⁶. L'expérimentation a pour but premier de comprendre « le mécanisme des phénomènes chez l'homme » avant de les soumettre au poids de l'hérédité et des milieux. Nous posons l'hypothèse que Norris, par l'élection d'éléments communs à des nations différentes, évoqua la recherche de ce même « mécanisme ». Il suggère néanmoins une nouvelle façon de s'intéresser à la nature humaine en passant par le biais de l'international. En élargissant la quête à l'ensemble du monde occidental, le romancier américain poursuit la réflexion zolienne. Par l'extension du territoire, il donne un nouveau gage de sérieux à l'expérimentation. L'étude des mécanismes humains trouve un écho dans le monde occidental. Pour développer son modèle, Zola promeut une école naturaliste en France. Il serait intéressant de savoir si Norris a pu également travailler de cette façon là dans son pays.

b) Une école naturaliste américaine ?

En France, le naturalisme a convaincu quelques auteurs qui se sont réunis autour de Zola. Celui-ci, dès ses premiers succès, s'est adressé à la jeunesse pour tenter de la rallier à sa cause. Le but était de suivre la même méthode tout en conservant un aspect personnel dans l'écriture, seul gage d'originalité : « En somme, nous ne leur demandons que de reprendre l'étude du monde à l'analyse première, sans rien abandonner de leur tempérament d'écrivain »¹²⁸⁷. Le caractère collectif du mouvement s'est concrétisé par la publication du recueil *Les soirées de Médan*. Néanmoins, si Henry James et Tourgueniev se joignaient parfois au cénacle, aucun auteur international n'a participé à la rédaction des nouvelles. Les romans de Zola se sont globalement bien vendus à l'étranger, mais n'ont pas toujours donné lieu à la constitution de nouveaux collectifs. Par conséquent, la possibilité d'une école naturaliste à l'étranger ne tenait qu'à la volonté des écrivains de chaque pays.

Norris en évoque la possibilité en Amérique dans un article intitulé « Une école littéraire américaine ? Un démenti »¹²⁸⁸. Comme le titre l'indique, l'auteur explique que cette école n'existe pas encore. Pourtant, son organisation lui paraît nécessaire. Le caractère hétérogène du pays constitue un obstacle à sa création. Norris évoque quelques romanciers connus et reconnus comme Holmes et Longfellow, mais indique que leurs influences littéraires se trouvent au Royaume-Uni, car tous sont originaires de la Nouvelle-Angleterre : « Non pas comme une école américaine, mais comme une école de la Nouvelle-Angleterre »¹²⁸⁹. Il pose aussi la question de l'unité de son pays, en

¹²⁸⁶ ZOLA Émile, « Le Roman Expérimental », *Le Roman Expérimental*, op. cit., pp. 62-3.

¹²⁸⁷ ZOLA Émile, « Lettre à la jeunesse », *Le Roman Expérimental*, op. cit., p. 120.

¹²⁸⁸ NORRIS Frank, « An American School of Fiction ? A Denial », *Literary Criticism*, op. cit., pp. 108-11.

¹²⁸⁹ *Ibid.*, p. 108.

Not as the American School, but as the New England School.

décrivant quelques romanciers américains spécialisés dans un genre et en lien direct avec un espace de vie. Il prend l'exemple de Mark Twain : « Américain dans l'âme, la postérité ne le connaîtra pas comme un romancier, mais comme un humoriste. »¹²⁹⁰. Ces différences sont si marquées qu'il en devient presque impossible de se rallier : « L' "école" implique un rassemblement de nombreux éléments sous une même norme. Mais rien de tel n'est possible aujourd'hui pour les écrivains américains. M. Hamlin Garland n'a pas pu mettre en commun sa personnalité ni ses idéaux avec Edith Wharton. Leurs conceptions de l'art sont aussi différentes que les conditions de vie qu'ils étudient dans leurs livres »¹²⁹¹. Norris interroge une possible globalisation, estimant qu'une méthode commune serait difficile à harmoniser sur l'ensemble du territoire. Dans son article, il cherche à résoudre cette problématique : comment créer un consensus dans un pays immense ?

Zola, dans son recueil *Les Romanciers Naturalistes*¹²⁹², aurait pu se consacrer à une étude européenne, en incluant quelques pays. Néanmoins, il resserre sa réflexion autour d'écrivains français, choisissant de ne pas l'étendre à un champ géographique trop lointain : « Je préfère de beaucoup M. Octave Feuillet, qui au moins reste en France, et prend ses sujets dans notre monde, tandis que M. Victor Cherbuliez ne choisit ses personnages que parmi les Polonais, les Hongrois, les Tyroliens, ce qui lui permet de mentir plus à l'aise »¹²⁹³. Zola ne s'est pas confronté au problème de la globalisation. La vision de Norris élargit l'idée première du naturalisme et pose la problématique de l'adaptation à un monde de plus en plus grand et hétérogène. L'Américain admet qu'une école n'est pas encore compatible avec l'immensité du territoire des États-Unis, mais espère que les frontières vont se fondre peu à peu. C'est ce qu'il développe en partie dans son article « Finalement, la frontière disparaît »¹²⁹⁴. Il prend pour exemple la nation américaine. D'un point de vue historique, les colons ont fait reculer les frontières régulièrement. Norris espère que celles-ci vont finalement disparaître : « Cela ne se poursuivra-t-il pas, cette épopée de la civilisation, ce destin des races, jusqu'à ce qu'enfin, nous qui nous revendiquons aujourd'hui avec arrogance comme des Américains, excellents en conquête, que ce soit avec des navires de guerre ou en construisant des ponts, puissions nous rendre compte que le vrai patriotisme est la fraternité de l'homme et comprenions que le monde entier est notre nation et l'humanité entière nos compatriotes ? »¹²⁹⁵

¹²⁹⁰ *Ibid.*, p. 109.

American to the core, posterity will yet know him not as a novel writer, but as a humorist.

¹²⁹¹ *Ibid.*, p. 111.

The "school" implies a rallying of many elements under one standard. But no such thing is possible today for American writers. Mr. Hamlin Garland could not merge his personality nor pool his ideals with Edith Wharton. Their conceptions of art are as different as the conditions of life they study in their books.

¹²⁹² ZOLA Émile, *Les Romanciers Naturalistes*, Bibliolife, Charleston, 1923, première publication 1893, p. 120.

¹²⁹³ *Ibid.*, p. 318.

¹²⁹⁴ NORRIS Frank, « The Frontier gone at last », *Literary Criticism, op. cit.*, pp. 111-17.

¹²⁹⁵ *Ibid.*, p. 117.

Will it not go on, this epic of civilization, this destiny of the races, until at last and at the ultimate end of all, we who now arrogantly boast ourselves as American, supreme in conquest, whether of battle-ship or

Norris estime l'idée d'une école naturaliste américaine tout à fait plausible dans un futur proche. Nous pensons que, pour lui, ce cénacle n'est qu'une étape vers la création d'une littérature mondiale. Malgré les différences importantes entre les régions des États-Unis, la tendance va à l'union des peuples. Norris est élogieux à l'égard des romans de Tolstoï : il admire leur côté globalisant. Pour cette raison, il estime que l'auteur appartient au patrimoine mondial.

Dans un certain sens, l'écrivain américain avait anticipé l'existence de mouvements littéraires mondiaux. C'est une problématique qui s'est beaucoup développée ces dernières années : un colloque intitulé « Naturalisme du monde : les voix de l'étranger »¹²⁹⁶ a eu lieu au mois de mai 2019 à Paris pour en débattre. En outre, David Damrosch explique dans *How to read world literature*¹²⁹⁷ diverses façons dont la littérature est devenue plus globale, en s'appuyant sur des perspectives historiques, linguistiques et en rapport avec la traductologie. De la même façon que Norris, il développe l'idée que les romanciers peuvent exposer une culture territorialisée tout en s'adressant à l'humanité entière : c'est ce qu'il appelle le « glocal » : « Ce terme est d'abord devenu à la mode dans le début des années 1990 puis parmi les groupes non gouvernementaux qui se reconnaissaient dans la devise : “Penser globalement, agir localement”. En littérature, le glocalisme prend deux formes primaires : les écrivains peuvent traiter de problèmes locaux pour un public global – travaillant à l'extérieur de la région où ils vivent – ou ils peuvent mettre en valeur un mouvement venant du monde extérieur, en présentant leur localité comme un microcosme de l'échange global »¹²⁹⁸. Plus d'un siècle auparavant, l'écrivain américain se questionnait sur ces pratiques. Il cherche à atteindre un public global à travers des problématiques locales qui sont susceptibles de toucher l'humanité entière. L'auteur commence par circonscrire ses romans à une localité, à savoir San Francisco, qu'il lie à divers échanges, par exemple Harvard ou la vallée de la mort. Puis, son approche rappelle la deuxième option proposée par David Damrosch : *L'Épopée du Blé* met en valeur l'échange global à travers divers microcosmes.

L'admiration de Norris pour Zola l'a poussé à réfléchir sur la notion d'une école américaine. Il adapte le postulat de l'auteur français dans un tout autre cadre, et poursuit ainsi le raisonnement jusqu'à l'idée de mouvements littéraires qui iraient au-delà des simples frontières. Dans cette optique, un cénacle naturaliste au cœur des États-Unis devient une étape : il s'agit dans un premier temps d'unir l'ensemble du pays puis d'aller vers la globalisation.

of bridge-building, may realize that the true patriotism is the brotherhood of man and know that the whole world is our nation and simple humanity our countrymen ?

¹²⁹⁶ « Naturalismes du monde : les voix de l'étranger », colloque organisé par Olivier Lumbroso et Jean-Sébastien Macke les 23 et 24 mai 2019.

¹²⁹⁷ DAMROSCH David, *How to read world literature*, Blackwell, Malden, Oxford, West Sussex, 2009.

¹²⁹⁸ *Ibid.*, p. 109.

This term first became popular in the early 1990s among non-governmental groups seeking to “think globally, act locally”. In literature, glocalism takes two primary forms : writers can treat local matters for a global audience – working outward from their particular location – or they can emphasize a movement from the outside world in, presenting their locality as a microcosm of global exchange.

Afin de créer les conditions nécessaires à la réalisation d'un tel mouvement, Norris aborde une réflexion sur la morale en littérature. De la même façon que Zola, il cherche à redéfinir les lois éthiques de la création artistique.

b) *La question de la morale*

La morale est au cœur de l'opposition au naturalisme en particulier aux États-Unis. Norris en est conscient et a pu prendre connaissance des propositions de Zola à ce sujet. Celui-ci estime que la mise au jour des mécanismes des passions aide la pensée humaine à grandir : ainsi, elle améliore le sort de l'humanité. Norris propose également un prolongement de ces théories en s'interrogeant sur la place du romancier dans la société actuelle. Il a notamment écrit une série d'articles appelée « Les responsabilités du romancier »¹²⁹⁹. Il y défend des valeurs d'honnêteté et de franchise. Pour lui, défendre la vérité est la condition pour suivre des principes moraux forts. Il se rapproche ainsi de Zola.

Norris a un discours très moralisateur sur la position d'écrivain. Le romancier se doit d'être extrêmement humble, notamment en raison de ses responsabilités : « Et il faut se rappeler que pour chaque personne qui achète un livre, il y en a trois qui le liront et une demi-douzaine qui liront ce que quelqu'un d'autre a écrit à ce sujet, de sorte que la sphère d'influence s'élargit indéfiniment, et le public que l'écrivain approche le demi-million. »¹³⁰⁰. Le rôle de l'écrivain est de se montrer humble et considérer l'impact de son œuvre. Ainsi, en se débarrassant de toute forme d'arrogance, l'écrivain peut finalement « voir Dieu dans un petit enfant et toute une religion dans un oiseau qui couve. »¹³⁰¹. Pour l'Américain, c'est le but du romancier. Les parties précédentes nous ont démontré à quel point la religion pouvait être prégnante aux États-Unis. Norris se démarque de Zola, qui estime que la méthode expérimentale « ne nie pas Dieu », mais tâche de remonter à lui, en reprenant l'analyse du monde »¹³⁰². Les deux conceptions sont donc différentes. Sans toucher précisément à l'idée naturaliste, le romancier américain cherche à adapter culturellement sa propre littérature à son pays, incluant donc des considérations religieuses. Il ne s'agit pas d'un prolongement de la pensée mais d'une transposition.

Si les deux auteurs sont radicalement différents en ce qui concerne la religion, il n'en est pas

¹²⁹⁹ « The responsibilities of the novelist »

¹³⁰⁰ NORRIS Frank, « The Need for a Literature Conscience », *The Literary Criticism of Frank Norris*, op.cit., p. 88.

.And it must be remembered that for every one person who buys a book there are three who will read it and half a dozen who will read what someone else has written about it, so that the sphere of influence widens indefinitely, and the audience that the writer addresses approaches the half-million mark.

¹³⁰¹ *Ibid.*, p. 90.

see God in a little child and a whole religion in a brooding bird.

¹³⁰² ZOLA Émile, « Lettre à la jeunesse », *Le Roman Expérimental*, op. cit., p. 111.

de même pour l'aspect social. Ainsi, l'Américain se montre très intéressé par les théories progressistes de Zola, qu'il met aussi sur le plan d'une littérature liée avec la morale. Donald Pizer précise d'ailleurs dans son introduction aux « Responsibilities of the Novelist » que « Les vues de Norris sur les responsabilités sociales du romancier ont deux sources principales : la scène littéraire générale au tournant du siècle et son état d'esprit général, en particulier son moralisme intense. »¹³⁰³. Que Norris défende Zola est donc un point crucial. Grâce au soutien de l'Américain, l'auteur des *Rougon-Macquart* gagne une légitimité concernant la morale de ses œuvres.

Pour Norris, le naturalisme est un mouvement littéraire moral qu'il lie à des enjeux sociaux : « Un rôle social majeur »¹³⁰⁴ selon les mots de Donald Pizer. Dans son article « Le Roman à objectif », Norris défend une idée originale, qui vient contredire en partie la théorie zolienne. Pour lui, il existe trois types de roman : celui qui dit quelque chose, celui qui démontre quelque chose et enfin celui qui prouve quelque chose. Il décrit ainsi la troisième catégorie : « Le troisième, et ce que nous considérons comme la meilleure catégorie, prouve quelque chose, tire des conclusions de tout un ensemble de forces ; les tendances sociales, les impulsions raciales, ne se consacrent pas à l'étude des hommes mais à celle d'un homme. C'est dans cette catégorie que tombe le roman à objectif, comme *Les Misérables* »¹³⁰⁵. Norris précise que l'auteur va pouvoir « tirer des conclusions », ce à quoi Zola s'est toujours refusé. Il peut paraître étonnant de ne pas trouver un exemple de l'auteur français pour illustrer le propos. En vérité, l'un de ses ouvrages est cité en tant que contre-exemple, pour indiquer que le but de l'écrivain a été contre productif : « Considérez l'inverse, - *Fécondité*, par exemple. Le but avec lequel Zola a écrit le livre s'est enfui avec lui. Il se souciait vraiment plus du dépeuplement de la France que de son roman. Résultat - sermons sur la fécondité des femmes, plaidoirie, un farrago d'incidents secs et ternes, surchargés et s'effondrant sous le poids d'un thème qui n'aurait dû s'imposer qu'indirectement »¹³⁰⁶.

Dans les *Évangiles* Zola défend ses théories, s'éloignant des méthodes des *Rougon-Macquart*. Thierry Paquot note d'ailleurs qu'« On peut être irrité par le ton “didactique” de l'auteur, par la psychologie parfois très schématique de certains personnages secondaires, par la générosité

¹³⁰³ PIZER Donald, « Introduction : The Responsibilities of the Novelist », *The Literary Criticism of Frank Norris* op. cit., p. 81.

Norris's views on the social responsibilities of the novelist have two major sources - the general literary scene at the turn of the century, and his own basic frame of mind, particularly his intense moralism.

¹³⁰⁴ *Ibid.*, p. 82.

¹³⁰⁵ NORRIS Frank, « The Novel with a 'purpose' », *The Literary Criticism of Frank Norris*, op. cit., p. 90.

The third, and what we hold to be the best class, proves something, draws conclusions from a whole congeries of forces ; social tendencies, race impulses, devotes itself not to a study of men but of a man. In this class falls the novel with the purpose, such as *Les Misérables*.

¹³⁰⁶ *Ibid.*, p. 92.

Consider the reverse, - *Fécondité*, for instance. The purpose for which Zola wrote the book ran away with him. He really did care more for the depopulation of France than he did for his novel. Result - sermons on the fruitfulness of women, special pleading, a farrago of dry, dull incidents, overburdened and collapsing under the weight of a theme that should have intruded only indirectly.

béate des personnages principaux, par ce côté manichéen qui hante ce texte, par la thèse “moralisatrice” du roman, etc. »¹³⁰⁷. L'exemple de ce roman permet à Norris de moduler son propos : bien qu'il garde une estime supérieure envers les fictions qui « prouvent » quelque chose, il estime qu'il ne faut pas exagérer les démonstrations éthiques. La conclusion de l'article laisse la place à des thèses sociales, rejoignant ainsi la méthode zolienne telle qu'elle est appliquée dans les *Rougon-Macquart* :

Ou ce peut être une grande force, qui permet au clergé et aux Universités de travailler ensemble pour le bien du peuple, prouvant sans crainte que le pouvoir est abusé, que les forts broient les visages des faibles, qu'un mauvais arbre est toujours en train de grandir au milieu du jardin, que la défaite suit durement la justice, que l'Empire n'est pas encore terminé, et que les races des hommes n'ont pas encore établi leur destin dans ces grands et terribles mouvements qui écrasent, broient et déchirent les piliers des maisons de la nation.¹³⁰⁸

Cette longue phrase vient rappeler et prolonger la réflexion que Zola développe dans « Le Roman Expérimental » : « c'est ainsi que nous faisons de la sociologie pratique et que notre besogne aide aux sciences politiques et économiques »¹³⁰⁹. Le fond de la pensée des deux auteurs est similaire. Chacun souhaite mettre au jour les diverses forces de façon à améliorer le sort des plus faibles. Chez Zola, la réflexion sociale est davantage présente dans les romans du peuple, comme *L'Assommoir* et *Germinal* : il ne tire cependant aucune conclusion. L'auteur américain, à travers ses articles, donne à la fois une interprétation et un développement aux théories zoliennes sur la place de l'écrivain dans la société. Il demande également de tirer une conclusion, ce qui le différencie partiellement de son mentor français.

Ainsi, Norris adapte le contenu des articles de Zola sur les thèmes de l'argent dans la littérature, mais aussi sur la place de l'écrivain dans le monde actuel en incluant les problématiques de territoire, d'école littéraire et de moralité. Ses commentaires à propos du milieu de l'édition rappellent l'article « L'argent dans la littérature » qu'il a peut-être lu. L'auteur américain procède à un transfert à la fois géographique et temporel, transposant le fil de la pensée zolienne. Son analyse de la territorialisation et d'un mouvement littéraire vraiment « américain » est complexe. Norris doit réinventer la théorie de Zola pour l'adapter à son propre environnement. C'est l'occasion pour l'auteur américain de se poser la question de l'immensité de son territoire, et d'aborder la possibilité

¹³⁰⁷ PAQUOT Thierry, « Préface », *Fécondité*, L'Harmattan, Paris 1893, p. VII.

¹³⁰⁸ NORRIS Frank, « The Novel with a 'purpose' », *The Literary Criticism of Frank Norris*, op. cit., p. 93.

Or it may be a great force, that works together with the pulpit and the universities for the good of the people, fearlessly proving that power is abused, that the strong grind the faces of the weak, that an evil tree is still growing in the midst of the garden, that undoing follows hard upon righteousness, that the course of Empire is not yet finished, and that the races of men have yet to work out their destiny in those great and terrible movements that crush and grind and rend asunder the pillars of the houses of the nations.

¹³⁰⁹ ZOLA Émile, « Le Roman Expérimental », *Le Roman Expérimental*, op. cit., p. 66.

d'une littérature mondiale. Norris se réfère parfois à Dieu, alors que l'auteur français exclut ce dernier de sa démarche. Chez Zola la voix théorique est parfois différente de la production romanesque. Il se concentre sur l'observation des faits, car elle amène selon lui les conclusions sociales. Norris apprécie les romans à objectif et estime qu'il faut expliciter son travail.

Afin de confronter plus profondément les visions des auteurs, il paraît utile, après avoir traité de la place de l'écrivain dans son monde, de s'interroger sur leur poétique.

3 Les rapports entre réalité et fiction

Les deux auteurs souhaitent prendre en compte le monde moderne, l'industrialisation et le progrès des sciences dans leur production romanesque. Ils se démarquent cependant l'un de l'autre sur ce qu'ils mettent en avant dans leurs théories. Du point de vue historique, Zola s'oppose au courant romantique. Il publie des plaidoyers pour se distinguer fermement de ce qui le précède, afin d'exposer sa nouveauté : chaque mouvement littéraire a en effet besoin de se différencier de ce qui le précède. Norris, né trente ans après Zola, estime que le naturalisme est une forme de romantisme.

a) La rupture avec les anciens

Dans ses articles, Norris défend son idée de la « nature » et de la façon dont elle doit se manifester dans les romans, estimant qu'elle est intimement liée au renouveau des arts littéraires. L'argumentation qu'il utilise dans « Le retour de la “nature” en littérature »¹³¹⁰ vient opposer la « nature » et la littérature » de la même façon que Zola confronte la « rhétorique » et la « science » dans son article « Lettre à la jeunesse ». Dans ce texte, l'auteur explique que les Romantiques de la première moitié du siècle ont suffisamment travaillé le style de la littérature française, et qu'il est à présent temps de laisser place au naturalisme : « Le terrain a été déblayé ; la question de langue ne nous arrête plus, nous avons toute liberté et toute facilité de procéder à la grande enquête »¹³¹¹. Zola estime que la clef de la modernité réside dans l'observation de la nature à travers un tempérament. Il donne un rôle à l'imagination : « Si nous ne donnons jamais la nature tout entière, nous vous donnerons au moins la nature vraie, vue à travers notre humanité ; tandis que les autres compliquent les déviations de leur optique personnelle par les erreurs d'une nature imaginaire, qu'ils acceptent empiriquement comme étant la nature vraie »¹³¹². En 1893, lorsque Zola publie *Les Romanciers Naturalistes*, il estime que le chemin parcouru permet de donner au roman un aspect plus

¹³¹⁰ NORRIS Frank, « The “nature” revival in literature » *The Literary Criticism of Frank Norris*, op. cit. pp. 40-3.

¹³¹¹ ZOLA Émile, « Lettre à la jeunesse », *Le Roman Expérimental*, op. cit., p. 119.

¹³¹² *Ibid.*, p. 120.

globalisant : « Aujourd'hui, il s'est emparé de toute la place, il a absorbé tous les genres. Son cadre si souple embrasse l'universalité des connaissances. Il est la poésie et il est la science »¹³¹³. Le naturalisme a finalement atteint son apogée.

Frank Norris construit une vision similaire. Il utilise des termes différents et cherche à amener l'idée de « vie » plus loin encore. Son article exprime le besoin d'un renouveau littéraire face aux anciens canons. En Amérique, il s'agit de la tradition venue de la Nouvelle-Angleterre : « L'école de la Nouvelle-Angleterre a trop longtemps dominé toute la gamme de la fiction américaine - la limitant, la spécialisant, la polissant, la raffinant et l'embellissant, la réduisant à un véritable culte, une chose à protéger par les élus et l'aristocratie »¹³¹⁴. Il ne s'oppose pas au romantisme, mais à une littérature d'élite, accessible seulement à une classe de la population. L'auteur refuse ces limitations, souhaitant ouvrir les portes de la connaissance au plus grand nombre. L'aspect social prend de nouveau une part importante dans son discours. Il permet d'insuffler une modernité dans ses textes.

L'idée de la territorialisation est également prépondérante dans sa vision de la littérature moderne. C'est surtout par l'accès aux caractéristiques de chaque pays qu'un romancier atteint le vrai : « Même les contes et feuilletons dont la mise en scène prenait place dans un pays donné n'avaient pas en eux de souffle du pays »¹³¹⁵. Le reproche adressé à cette ancienne littérature est le suivant : elle ne mêle pas l'amour du vrai à la science, mais bien à la description du pays. C'est un facteur qui fait partie à la fois de sa vision de l'écrivain dans la société et de sa conception de la production romanesque. Lorsqu'il indique que la nature prend une place croissante dans la littérature, il ne tarit pas de références aux lieux américains ci-dessous soulignés, et les lie à des aspects plus scientifiques, que nous faisons apparaître en gras : « Le soleil est venu, accompagné des grands vents, de l'odeur de l'alcali cuisant sur les déserts de l'Arizona, de la puanteur du goudron sur les pentes du Colorado; et la nature a cessé d'exister en tant que catégorie de la **science**, a cessé d'être mal comprise comme un agrégat de **botanique**, de **zoologie**, de **géologie** et autres, et est devenue une chose intime, familière et rajeunissante »¹³¹⁶. Chez Norris, la science

¹³¹³ ZOLA Émile, « Les Romanciers contemporains », *Les Romanciers naturalistes*, op. cit., p. 334.

¹³¹⁴ NORRIS Frank, « The "nature" revival in literature » *The Literary Criticism of Frank Norris*, op. cit., p. 42.

The New England school for too long dominated the entire range of American fiction – limiting it, specializing it, polishing, refining and embellishing it, narrowing it down to a veritable cult, a thing to be safeguarded by the elect, the dew, the aristocracy.

¹³¹⁵ *Ibid.*

Even the tales and serials whose *mise en scène* was in the country had no breath of the country in them.

¹³¹⁶ *Ibid.*

The sun has come in and the great winds, and the smell of the baking alkali on the Arizona deserts and the reek of the tar-weed on the Colorado slopes; and nature has ceased to exist as a classification of **science**, has ceased to be mis-understood as an aggregate of **botany**, **zoology**, **geology** and the like, and has become a thing intimate and familiar and rejuvenating.

comme l'aspect social se fondent sur la territorialisation.

Ainsi, Zola s'oppose aux codes rhétoriques du romantisme afin de promouvoir une association entre les sciences et la littérature. Dans sa production romanesque, il inclut l'ensemble de la société française, sans oublier les classes sociales les plus défavorisées : cette nouveauté est toutefois peu présente dans le discours théorique. Norris, lui, a affaire à la tradition romanesque de la Nouvelle-Angleterre : il se dresse contre une rhétorique non accessible aux classes populaires. Il propose une vision globalisante du roman, qui unit les sciences et la défense de la modernité. Dans une époque plus tardive, et sur un autre continent, la littérature perçue comme ancienne n'est plus la même. L'Américain s'interroge alors sur les rapports entre réalité et fiction pour se diriger vers une forme de romantisme.

b) *Réflexion sur le réel*

La réflexion de Norris face à la description du réel part des mêmes constats que celle de Zola. Ce dernier explique qu'il est illusoire d'espérer peindre parfaitement la vérité : « Nous avons beau déclarer que nous acceptons le tempérament, l'expression personnelle, on n'en continue pas moins à nous répondre par des arguments imbéciles sur l'impossibilité d'être strictement vrai, sur le besoin d'arranger les faits pour constituer une œuvre d'art quelconque »¹³¹⁷. Norris approfondit cette réflexion : pour lui, un romancier fait le même travail qu'un artisan en mosaïque. Pour l'Américain, tout l'art de l'écrivain est d'arranger des observations du réel de façon à créer une cohérence. Cette mise en relation des éléments serait ce que d'autres appellent « l'imagination » : « Les complications de la vie réelle sont infiniment meilleures, plus fortes et plus originales que tout ce que vous pouvez inventer. La seule différence réside dans la sélection des détails »¹³¹⁸. Norris pose la question de la présence de l'auteur dans la fiction et estime qu'elle ne doit résider que dans l'organisation des éléments.

L'article « La fiction est sélection »¹³¹⁹ a été écrit en 1897 pour *The Wave*, un journal de San Francisco. C'est un moment pendant lequel le jeune auteur a besoin de se faire connaître. Il correspond à la période pendant laquelle Norris a écrit *Vandover and the Brute* et *McTeague*. Quelques années plus tard, il est contacté par Mc Clure pour écrire dans son journal de New York et devient freelance. Ainsi, en 1901, il compose l'article « Une plaidoirie pour la fiction romantique » pour le *Boston Evening Transcript*. Dans ce texte, il se montre très favorable au *romance* et au romantisme, en les différenciant du sentimentalisme avant de les opposer au réalisme. Ce n'est

¹³¹⁷ ZOLA Émile, « Le Roman Expérimental », *Le Roman Expérimental*, op. cit., p. 55.

¹³¹⁸ NORRIS Frank, « Fiction is selection » *The Literary Criticism of Frank Norris*, op. cit., p. 51.

The complications of real life are infinitely better, stronger and more original than anything you can make up. The only difference is in the matter of selection of details.

¹³¹⁹ « Fiction is selection »

probablement pas un hasard si Norris a choisi la Nouvelle-Angleterre, où *Le Rêve* avait été si bien reçu, pour se déclarer favorable au romantisme. Pour lui, si le *romance* a une place toute trouvée dans les châteaux du Moyen-Âge, il se trouve aussi dans le monde contemporain : « Je vous dis qu'il est là, et c'est une honte de dire que vous ne le connaîtrez pas dans notre environnement »¹³²⁰. Dans cet essai, il prend également parti contre le réalisme : « Pourquoi est-ce que dès que le romancier s'adresse - sérieusement - à la considération de la vie contemporaine, il devrait abandonner le *romance* et adopter cet outil dur, sans amour, incolore et contondant appelé réalisme ? »¹³²¹. Ainsi, pour Norris, les romans zoliens ont été mal compris : « Zola a été surnommé réaliste, mais il est, au contraire, le chef même des romantiques »¹³²².

4 La réflexion sur Zola

L'examen des archives norrissiennes révèlent la présence de quelques tomes des *Rougon-Macquart* dans les éditions de Charpentier, à savoir *Le Ventre de Paris*, *Pot-Bouille*, *La Terre* et *Le Rêve*¹³²³. Il n'est pas possible que cette bibliothèque soit complète : Norris a par exemple commenté *Fécondité* et *Rome* qui ne sont pas dans cette liste. Le journaliste a proposé deux articles exclusivement centrés sur Zola durant l'année 1896, pour *The Wave*. Le premier texte qu'il compose annonce la porosité qu'il décèle entre naturalisme et romantisme. Il s'agit de « Zola comme écrivain romantique »¹³²⁴. Il explique : « On peut montrer que cette idée est loin d'être juste, que le naturalisme, tel que Zola le comprend, n'est après tout qu'une forme de romantisme »¹³²⁵. Sa réflexion porte sur les trois courants qui ont marqué le XIX^e siècle : le réalisme, le romantisme et le naturalisme. Pour lui, donner des détails insignifiants est inhérent au réalisme et non au naturalisme : « C'est le vrai réalisme. Ce sont les petits détails de la vie quotidienne, les choses qui sont susceptibles de se produire entre le déjeuner et le dîner, les petites passions, les émotions étriquées, les drames de la salle de réception, les tragédies d'un appel de l'après-midi, les crises impliquant une tasse de thé. Tout le monde admettra qu'il n'y a rien de romancé ici. »¹³²⁶. Son

¹³²⁰ NORRIS Frank, « A Plea for Romantic Fiction », *The Literary Criticism of Frank Norris*, op. cit., p. 77.

I tell you she is there, and to your shame be it said you will not know her in those surroundings.

¹³²¹ *Ibid.*, p. 76.

Why should it be that so soon as the novelist addresses himself – seriously – to the consideration of contemporary life he must abandon Romance and take up that harsh, loveless, colorless, blunt tool called Realism ?

¹³²² *Ibid.*

Zola has been dubbed as Realist, but he is, on the contrary, the very head of the Romanticists.

¹³²³ Frank Norris Collection, C-H 80 Key Ref. (Bancroft Library, University of California, Berkeley).

¹³²⁴ NORRIS Frank, « Zola as a Romantic Writer », *McTeague*, op. cit.

¹³²⁵ *Ibid.*, p. 273.

This idea can be shown to be far from right, that Naturalism, as understood by Zola, is but a form of romanticism after all.

¹³²⁶ *Ibid.*

This is the real Realism. It is the smaller details of every-day life, things that are likely to happen

discours mentionne des reproches qui ont souvent été faits au naturalisme zolien. Lorsqu'il les réfute, il donne une défense à l'auteur français. Décelant un malentendu, Norris souhaite rétablir la vérité.

Ainsi, la littérature zolienne se différencierait du réalisme par le caractère exceptionnel des histoires qu'elle raconte. Dans son essai « La fiction est une sélection »¹³²⁷, Norris défend l'idée selon laquelle le romancier doit observer la réalité. Ainsi, il peut choisir dans le monde environnant les meilleures histoires à raconter. L'ensemble de ses textes théoriques fustige les scénarios clichés pour promouvoir l'originalité. Zola est pris en exemple du romancier modèle : « Pour être distingué par M. Zola, il nous faut quitter le rang et la file, choisir entre se mettre à l'avant-garde du monde moderne et s'écarter du courant principal ; nous devons nous différencier des autres ; nous devons devenir des individus uniques »¹³²⁸. À travers cette réflexion, Norris revient de nouveau sur une idée sociale de la littérature, et inscrit le naturalisme dans toute une tradition littéraire. Pour lui, les romanciers cherchent le « drame » dans l'observation de la vie et Zola et Hugo sont des observateurs. Il les différencie néanmoins subtilement : « La raison pour laquelle l'œuvre de Zola n'est pas purement romantique comme celle de Hugo, réside principalement dans le choix du milieu »¹³²⁹. Il est possible que le rapprochement soit aussi dû à l'implication des deux hommes dans la défense des classes sociales les plus pauvres. Norris lie de fait le naturalisme à la défense des opprimés. Il estime que le choix d'une thématique de roman exceptionnelle exclut la classe la plus riche de la population. Ainsi, il met au jour une nuance entre le romantisme et le naturalisme, sans pour autant les opposer :

Ces grands et terribles drames ne se produisent plus parmi le personnel d'une noblesse de l'âge féodal et de la Renaissance, ceux qui sont à l'avant-garde du monde en marche, mais parmi les classes inférieures - presque les plus basses ; ceux qui ont été poussés ou arrachés des rangs tombent sur la chaussée. Ce n'est pas du romantisme - ce drame du peuple, qui s'entraîne dans le sang et l'ordure. Ce n'est pas du réalisme. C'est une école en soi, unique, sombre, puissante au-delà des mots. C'est du naturalisme.¹³³⁰

between lunch and supper, small passions, restricted emotions, dramas of the reception-room, tragedies of an afternoon call, crises involving cup of tea. Everyone will admit there is no romance here.

¹³²⁷ NORRIS Frank, « Fiction is Selection », *The Literary Criticism of Frank Norris*, op. cit.

¹³²⁸ *Ibid.*, p. 71.

To be noted of M. Zola we must leave the rank and the file, either run to the forefront of the marching world or fall by the roadway ; we must separate ourselves ; we must become individual, unique.

¹³²⁹ *Ibid.*, p. 72.

That Zola's work is not purely romantic as was Hugo's, lies chiefly in the choice of milieu.

¹³³⁰ *Ibid.*

These great, terrible dramas no longer happen among the personnel of a feudal and Renaissance nobility, those who are in the fore-front of the marching world, but among the lower - almost the lowest - classes ; those who have been thrust or wrenched from the ranks, we are falling by the roadway. This is not romanticism - this drama of the people, working itself out in blood and ordure. It is not realism. It is a school by itself, unique, somber, powerful beyond words. It is naturalism.

Dans cette réflexion, l'auteur développe l'idée selon laquelle ces drames du peuple sont dans la lignée des intrigues qui prenaient place dans les châteaux de la Renaissance : il estime que Zola ne fait que s'adapter au monde contemporain en prenant pour décor les quartiers pauvres. Norris définit le naturalisme par ses rapports très étroits avec le romantisme et son aspect social. L'aspect épique qu'il identifie est déjà présent à travers le côté exceptionnel des intrigues choisies.

Il poursuit son idée dans son compte rendu de *Rome* dans « *Rome de Zola : La papauté moderne vu par l'homme au stylo de fer* »¹³³¹. L'article met en valeur la dimension sociale du roman : « [...], il ramasse par hasard un manuel scolaire, un petit ouvrage humble “contenant peu au-delà des premiers éléments des sciences ; mais il y traitait de toutes les sciences, [...]” ». Il apparaît au jeune prêtre pour la première fois que le germe du nouveau pouvoir qui va révolutionner le monde était là [...] »¹³³². Dans cet article, les mots avec lesquels Pierre Froment est décrit rappellent les caractéristiques de l'épopée : le personnage découvre au bon moment un nouveau pouvoir. Ainsi, Norris admire l'établissement d'un lien du progrès technique au progrès social dans une perspective épique. Le but final consiste à améliorer le monde. Il démontre ainsi que les critiques faites au romancier français sont finalement dues à l'incompréhension de son véritable but.

Les reproches faits au roman *Fécondité* pourraient laisser à penser que l'auteur américain a un peu délaissé Zola au fur et à mesure des années. Il a probablement pris certaines distances, mais reste attaché au naturalisme, tout en choisissant les œuvres de références. Il s'exprime ainsi dans le *Chicago American* :

La vérité, après tout, "se situe-t-elle au milieu" ? Et quelle école est donc à mi-chemin entre les réalistes et les romantiques, tirant le meilleur de chacun ? N'est-ce pas l'école du naturalisme, qui fait preuve de précision et montre la vérité ? Le nègre est enfin sorti de l'asservissement, mais ne faut-il pas admettre que l'auteur de *La Débâcle* (pas l'auteur de *La Terre* et *Fécondité*) se hisse au stade actuel de développement littéraire le plus adéquat, le plus satisfaisant, le plus juste de tous ?¹³³³

Ainsi, Frank Norris a développé une vision générale du naturalisme et du modèle zolien en adéquation avec ses propres idées littéraires. L'écrivain cherche avant tout à atteindre une forme de

¹³³¹ NORRIS Frank, « Zola's *Rome* : Modern Papacy as seen by the man of the Iron Pen », in *The Literary Criticism of Frank Norris*, Edited by Donald Pizer, op. cit., p. 162.

¹³³² *Ibid.*, p. 163.

[...] he picks up by chance a school book manual, a humble little work « containing little beyond the first elements of the sciences ; still, all the sciences were represented in it, [...] » It dawns upon the young priest for the first time that here is the germ of the new power that is to revolutionize the world [...].

¹³³³ NORRIS Frank, « Frank Norris' weekly letter », in *The Literary Criticism of Frank Norris*, op. cit., p. 75.

Does Truth after all “lie in the middle” ? And what school, then, is midway between the Realists and Romanticists, taking the best from each ? Is it not the school of Naturalism, which strives hard for accuracy and truth ? The nigger is out of the fence at last, but must it not be admitted that the author of *La Débâcle* (not the author of *La Terre* and *Fécondité*) is up to the present stage of literary development the most adequate, the most satisfactory, the most just of them all ?

modernité, raison pour laquelle il prend en compte le monde contemporain et le changement de société. Une partie de son travail s'intéresse donc au monde de l'édition, de la même façon que Zola donnait son avis sur l'argent dans la littérature.

D'un point de vue plus littéraire, sa réflexion se porte d'abord sur les rapports entre réalité et fiction : il rejoint alors Zola en de nombreux points. Lorsque l'auteur français tente d'analyser la dichotomie entre l'influence de l'hérédité et des milieux, Norris cherche à comprendre la façon dont il faut choisir les personnages. Il se sert de la pensée zolienne pour créer une méthode de sélection destinée à combattre l'abus de clichés dans la fiction contemporaine : le personnage doit être exceptionnel. Son besoin de modernité l'amène alors à prendre en compte les spécificités du territoire américain comme décor de fiction. Il discute également les préalables nécessaires à la constitution d'une école littéraire aux États-Unis. Afin de lutter contre les préjugés sur les régions du Sud et de l'Ouest, il affirme que le romancier définit ses critères de sélection. Il en conclut à l'importance de l'exceptionnel des histoires racontées, et rapproche ainsi le naturalisme du romantisme. Sa proximité avec la société contemporaine et le modèle zolien le pousse à réinventer le mouvement littéraire : il propose un prolongement de la pensée vers le romantisme et l'épique tout en adaptant ses intrigues au territoire des États-Unis. Il donne également une importance capitale au drame. Ces conceptions plus idéalistes de la fiction naturaliste permettent l'alliance entre deux esthétiques que les critiques américains considéraient *a priori* comme antinomiques : le déterminisme et l'épique.

II Le déterminisme et l'épicité

Norris est attaché à l'aspect social de la littérature zolienne : il a donc commencé par mettre en scène le déterminisme. Cette philosophie est utilisée dans *McTeague* et *Vandover and the Brute*, où l'influence de l'hérédité et du milieu prend une importance capitale pour les personnages McTeague et Vandover. Ces deux romans se déroulent presque intégralement à San Francisco. Ils sont des applications directes de l'interprétation des méthodes de Zola. *McTeague* et *Vandover* sont plutôt pauvres, le fil du récit les amène petit à petit à leur déchéance. Chacun d'eux commet un crime qui l'empêchera à tout jamais d'avoir une vie facile. L'épique est probablement plus développé dans *McTeague*, où le personnage principal, après avoir tué son épouse, est poursuivi par Marcus jusque dans la Vallée de la Mort. Comme son nom l'indique *L'Épopée du Blé* adopte le style épique. Le but de Norris est de lier côte Ouest, côte Est et Europe à travers la production, vente et consommation de la céréale. Il met d'abord en scène l'endroit où le blé est produit, c'est à dire en Californie avec *The Octopus*, puis le lieu de vente avec *The Pit*, à Chicago, et le lieu où il est consommé, en Europe. Ce dernier roman, qui devait avoir pour titre *The Wolf*, n'a jamais vu le jour

suite à la mort prématurée de l'écrivain. Cette trilogie qui se veut une épopée dénonce les travers du monde contemporain. Les personnages sont soumis à l'influence des milieux et parfois poussés jusqu'à la mort. Cependant, l'hérédité prend de moins en moins de place. Le déterminisme est repoussé au second plan. Les deux esthétiques sont liées à la façon dont Norris perçoit le naturalisme : elles intègrent un profond aspect social ainsi que le besoin de modernité dans un pays en pleine recherche d'identité.

1 Le déterminisme

L'une des plus importantes préoccupations de l'écrivain américain est de mettre en scène ses personnages dans un décor réel, ou pour être plus précis de dégager la dramaturgie et la beauté du monde contemporain. Cette idée se rapporte au déterminisme : l'influence de l'hérédité et des milieux pousse ses feux jusqu'à l'étude de la société. En conséquence, Norris s'intéresse à la méthode de Zola. Comme lui, il cherche à se documenter avant d'écrire son intrigue, puis prend des notes afin de préparer la rédaction. Les notes de recherches et brouillons ont été au moins en partie conservés par la Bancroft Library de l'université de Berkeley, ils forment un matériau conséquent. L'auteur américain se sert également du déterminisme pour donner des influences à ses personnages.

McTeague et Vandover ont à ce titre des destinées similaires. Le premier est un dentiste qui réussit plutôt bien au début du roman. Sa vie sociale est assez pauvre, il ne connaît guère que Marcus. Ce dernier lui présente Trina, une jeune femme qu'il rêve d'épouser. Finalement, celle-ci tombe amoureuse de McTeague et les deux se marient. Le prétendant éconduit obtient un poste proche du pouvoir et n'a de cesse que de ruiner son ancien ami. McTeague, du fait de pulsions violentes, finit par tuer son épouse, puis s'enfuit dans la Vallée de la mort où il meurt en compagnie de Marcus, qui était venu le poursuivre. Quant à Vandover, il a une situation financière confortable au début de l'histoire grâce au soutien de son père. Doué pour la peinture, il part faire des études à Harvard avec son ami Geary. Lorsqu'il revient à San Francisco, il mène une vie dissolue avant d'être accusé de viol par une jeune femme. Cet événement entraîne une chute certes lente mais irrémédiable : Vandover se met à parier de l'argent, il perd son talent, son père décède. Enfin, le personnage tombe dans une telle déchéance que son ami Geary, après l'avoir trahi plusieurs fois, finit par l'embaucher pour faire le ménage dans les résidences qu'il loue. Ces deux histoires rappellent par divers aspects des romans de Zola. La déchéance des personnages fait écho à *L'Assommoir*, tandis que les pulsions incontrôlables de meurtre ou d'addiction suggèrent l'intrigue de *La Bête Humaine*. Dans une moindre mesure, la perte du talent de Vandover ressemble à celle de Claude dans *L'Œuvre*.

The Octopus raconte le combat d'un groupe de fermiers contre la compagnie de chemins de fer qui menace de tous les ruiner. Quelques personnages se retrouvent alors pris dans un étau, et l'un d'eux finit par commettre un crime qui mène à un affrontement final sanglant. Le lecteur suit l'histoire d'un nombre important de personnages, dont la plupart se retrouvent poussés à leur perte par les événements. Dans *The Pit*, Norris raconte les rouages de la bourse, et la façon dont Curtis Jadwin parvient à devenir maître de la situation avec des opérations que personne n'avait anticipées. C'est aussi l'histoire de la jeune Laura Dearborn, courtisée au début de l'histoire par trois hommes dont Curtis. Des formes de déterminisme apparaissent dans les deux intrigues : les fermiers sont précipités vers leur mort, tandis que Jadwin manque plusieurs fois de perdre l'amour de son épouse avant d'être totalement ruiné. Il s'agit aussi de remettre en cause la société capitaliste contemporaine. Ces romans ont un ton différent des deux premiers évoqués. Ils rappellent toutefois divers *Rougon-Macquart*, en particulier *La Terre*, *Germinal* et *L'Argent*.

Par conséquent, nous ferons d'abord un point sur la méthode suivie par Norris pour construire le décor de ces romans. Il s'agira ensuite d'analyser les rapports entre hérédité, science et influence dans ces histoires, en référence aux romans zoliens. Nous assistons en effet à une minimisation progressive de l'influence héréditaire au profit de celle des milieux. Les préoccupations sociales sont au cœur de la réflexion. Enfin, nous étudierons les déterminismes qui poussent les personnages dans une déchéance plus ou moins lente, à l'image de Vandover, McTeague, Dyke et Curtis.

a) *La documentation préalable*

Dès ses premiers écrits, Norris s'appuie sur des faits divers pour construire les intrigues de ses romans. Il écrit en même temps *McTeague* et *Vandover and the Brute*, deux de ses œuvres dites principales. Le premier est présenté comme le plus abouti des deux, il a été publié en 1899, tandis que le second a été édité à titre posthume en 1914. La rédaction de *McTeague* commence en 1895 et se termine en 1897, ce qui correspond au début de la carrière littéraire de Norris, qui publiait des extraits de son œuvre dans *The Wave*. L'écrivain a ensuite procédé à une réécriture presque complète fin 1897. Les manuscrits de *Vandover and the Brute* ne comportent pas de notes préparatoires. L'intrigue racontée ressemble en partie à la vie de Frank Norris lui-même, qui a commencé par étudier l'art de la peinture. L'histoire dans sa globalité a de nombreux points communs avec *McTeague*.

Donald Pizer relate la genèse du roman, depuis le fait divers qui inspira Norris jusqu'au début de la rédaction. La conception de l'intrigue débute lorsque l'auteur entend parler d'un meurtre particulier : « Un ouvrier du nom de Collins, séparé de sa femme, a poignardé celle-ci à mort dans

les vestiaires d'un jardin d'enfants dont elle était la femme de ménage, alors qu'elle lui refusait de l'argent. »¹³³⁴. Deux éléments ont attiré l'attention de Norris : le lieu singulier du jardin d'enfant, mais aussi la similarité entre les circonstances du meurtre et la littérature zolienne. Dans l'article qui relate le meurtre, Collins a des points communs avec des personnages des *Rougon-Macquart* ; c'est une « brute » et un alcoolique, qui bat sa femme lorsqu'elle refuse de lui donner de l'argent. Pizer explique : « En bref, il s'agissait d'un crime vicieux dans un cadre de classe inférieure impliquant l'ivresse, la pauvreté et la brutalité - une combinaison caractéristique de romans de Zola tels que *L'Assommoir*, *La Bête humaine*, *Thérèse Raquin*, et *Germinal* »¹³³⁵. Au niveau de l'aspect scientifique de l'œuvre, Norris s'est formé au cours de la rédaction. Pizer indique qu'il a peu à peu pris connaissance des travaux de Lombroso et de Nordau : « “Un cas pour Lombroso”, qui a été publié dans *The Wave* le 11 septembre 1897, révèle qu'il a associé Lombroso à Nordau »¹³³⁶. Les deux scientifiques se sont intéressés à des questions psychologiques. Nordau décrit l'égo manie et la morbidité des artistes dégénérés. Lombroso étudie le processus de dégénérescence qui aurait selon lui des origines ataviques chez le criminel. Zola et Norris se sont intéressés à son travail :

Les théories de Lombroso étaient populaires à la fin du XIX^e siècle pour plusieurs raisons. Celles-ci ont non seulement confirmé les superstitions sur la physionomie criminelle et sur les effets de l'alcool, mais ont également incarné et rendu le darwinisme plus optimiste, car l'existence de criminels y devient un retour à une époque antérieure plutôt qu'un produit de l'évolution et du progrès. En outre, ces théories ont soutenu la croyance traditionnelle dans le “péché des pères”, mais l'ont fait par des mesures physiques précises, des descriptions et des preuves statistiques élaborées. Zola était attiré par les idées de Lombroso parce que tout l'édifice *Rougon-Macquart* était construit sur la base de la dégénérescence alcoolique héréditaire ; Norris parce que l'idée de l'atavisme criminel était une approbation sensationnelle de ses idées sur l'importance du passé animal de l'homme.¹³³⁷

¹³³⁴ PIZER Donald, « The Genesis of McTeague », *McTeague*, op. cit., p. 288.

A laborer named Collins, separated from his wife, stabbed her to death in the cloakroom of a kindergarten, for which she was the charwoman, when she refused him money.

¹³³⁵ *Ibid.*, p. 289

In short, here was a vicious crime in a low-class setting involving drunkenness, poverty, and brutality – a combination characteristic of such Zola novels as *L'Assommoir*, *La Bête humaine*, *Thérèse Raquin*, and *Germinal*.

¹³³⁶ *Ibid.*, p. 293.

“a Case for Lombroso”, which appeared in *The Wave* on September 11, 1897, reveals that he associated Lombroso with Nordau.

¹³³⁷ *Ibid.*, p. 293.

Lombroso's theories were popular in the late nineteenth century for several reasons. They not only confirmed superstitions about criminal physiognomy and about the effects of alcohol, but they also embodied and optimistic Darwinism, in which the criminal was a reversion to an earlier epoch rather than a product of evolutionary progress. Moreover, they supported the traditional belief in the “sin of the fathers”, but did so by exact physical measurements and descriptions and by elaborate statistical proof. Zola was attracted to Lombroso's ideas because the entire *Rougon-Macquart* edifice was built on the foundation of hereditary alcoholic degeneracy ; Norris because the idea of criminal atavism was a sensational endorsement of his ideas about the importance of man's animal past.

Si Zola construit effectivement une partie de son intrigue sur les effets pervers de l'alcoolisme, ce n'est pas le cas pour les Rougon : ce côté de la famille a plutôt hérité de l'ambition du premier mari d'Adélaïde. Cette réflexion de Pizer démontre néanmoins que Norris s'est inspiré de l'aspect scientifique du roman zolien. Cet intérêt n'est cependant arrivé que dans un second temps, après le début de la rédaction de *McTeague* et de *Vandover and the brute*. En outre, Norris ne cherche à comprendre qu'une partie des théories qui ont inspiré Zola. Il s'agit surtout de la branche Macquart : c'est d'elle que sont issus les protagonistes de *L'Assommoir*, *La Bête Humaine* et *L'Œuvre*. L'auteur américain opère une sélection dans sa source d'inspiration. Il choisit les romans dans lesquels les catégories pauvres de la population sont mises en valeur. Ainsi, son interprétation sociale des textes zoliens mène à de la recherche scientifique sur l'hérédité. Norris a dû se documenter longuement pour rédiger ses deux premières œuvres majeures. Cette préparation peut être comparée à celle de son mentor français : d'une part il s'appuie sur des faits divers, d'autre part sur des lectures scientifiques. Toutefois, de la même façon que le chef de file du naturalisme évolue dans ses préparations, Norris modifie quelque peu son mode opératoire lorsqu'il rédige sa trilogie du blé.

Pour écrire *The Octopus* et particulièrement le nœud dramatique où les agriculteurs combattent les forces armées du chemin de fer, Norris s'est servi d'un événement arrivé en Californie, ainsi que l'explique Biencourt : « Pour illustrer et dramatiser le problème de la production, Norris n'eût qu'à exploiter un événement presque contemporain : la tragédie qui eut lieu à Mussel Slough, dans la vallée de San Joaquin, [...] »¹³³⁸. Ce type d'événements démontre que Norris se retrouve confronté aux mêmes problématiques sociales que Zola. Son choix de prendre exemple sur ce fait divers l'a poussé à obtenir une documentation conséquente et exhaustive sur les tenants et les aboutissants qui ont amené à cette tragédie. Anhebrink note que « Passant des romans de Zola à ceux de Norris, nous notons immédiatement que Norris, lui aussi, était soucieux de créer la bonne atmosphère, d'employer les termes adéquats, de donner les détails authentiques pour proposer un cadre solide à ses romans »¹³³⁹. Comme Zola dans ses *Carnets d'Enquête*¹³⁴⁰, l'auteur californien a fait des recherches, on retrouve d'ailleurs les coupures de journaux racontant cet événement dans ses papiers à la Bancroft Library. Les textes ont été directement collés dans un carnet. L'écrivain collectionnait les informations de tout type. Les extraits sélectionnés ont été découpés, il n'est donc pas possible de retrouver le nom du journal ou son numéro. Un article

¹³³⁸ BIENCOURT Marius *Une influence du Naturalisme Français en Amérique : Frank Norris*, op. cit., p. 96.

¹³³⁹ ANHEBRINK Lars, *The Influence of Émile Zola on Frank Norris*, in *Essays and Studies on American Language and literature*, op. cit., p. 18.

Turning from Zola's novels to those of Norris, we immediately note that Norris, too, was anxious to get the right atmosphere, the correct terms, the authentic details and setting for his novels.

¹³⁴⁰ ZOLA Émile, *Carnets d'enquêtes : Une ethnographie inédite de la France*, op. cit.

aborde la question économique : « Le revenu brut du Pacifique central du 1er juillet 1898 au 31 mars 1899 s'est élevé à 12 609 486 \$, soit une augmentation de 965 741 \$ par rapport à la même période de l'année dernière »¹³⁴¹. Le point de vue est plutôt neutre : il est établi que la compagnie fait des bénéfices et n'a donc pas de raison particulière de vouloir priver les fermiers de leurs biens. Un autre article donne des informations complémentaires en expliquant les causes du conflit : « Cela n'était que naturel, car dans cet État, le Southern Pacific Railroad a le monopole exclusif des tarifs transcontinentaux et des frais de transport et peut extorquer aux producteurs et aux expéditeurs son propre prix de transport. »¹³⁴². Nous retrouvons ces injustes tarifs de fret dès le début du roman : « can we raise wheat a legitimate profit with a tariff of four dollars a ton for moving it to tide-water, with wheat at eighty-seven cents ? »¹³⁴³ La suite du texte évoque les nombreuses irrégularités : les fermiers devaient recevoir des indemnités qu'ils n'ont finalement jamais touchées. En outre, le chef de la compagnie de chemin de fer est soupçonné d'avoir acheté des votes au Congrès pour faire voter favorablement les lois arrangeant au mieux ses affaires. Une autre coupure présente le retournement de situation final qui déclenchera la rébellion. Le passage a été souligné à la main par Norris : « La grande victoire de la Southern Pacific Railroad est due sa stratégie : les dirigeants se sont débarrassés à jamais des réductions réelles consenties par l'ancienne commission, et ont installé à leur place un tarif qui ne fait aucune réduction entre les points importants de transport de blé, mais une moyenne de réduction de dix pour cent est indiquée sur le papier par les changements de taux dans des stations où aucun blé n'est jamais expédié »¹³⁴⁴. C'est exactement ce qui se passe lorsque les fermiers ont élu Lyman Derrick, le croyant de confiance : celui-ci, influencé, baisse le taux de dix pourcents uniquement pour les gares où le blé ne se vend pas.

L'écrivain américain s'est renseigné avec rigueur sur les données financières et économiques de la compagnie. Le dossier préparatoire comporte également un entretien avec Huntington, le chef de l'entreprise. Son programme politique évoque le blé, ainsi que diverses informations concernant son cours. Norris choisit de dessiner la façon dont les ranchs et les villes s'organisent autour de la voie de chemin de fer, qui représente la “pieuvre” du titre. Il ajoute d'abord les noms sur un plan

¹³⁴¹ Frank Norris Collection, C-H 80 Key Ref. (Bancroft Library, University of California, Berkeley)

The Central Pacific's gross earning from July 1, 1898, to March 31, 1899, amounted to \$12, 609, 486, or an increase of \$965, 741 over the same period of last year.

¹³⁴² *Ibid.*

This was but natural, for in that State the Southern Pacific Railroad has an exclusive monopoly of transcontinental fares and freight charges and is enabled to extort from the producers and shippers its own price for transportation.

¹³⁴³ NORRIS Frank, *The Octopus :A Story of California*, Jefferson Publication, USA, 2015, p. 5.

peut-on dégagé un profit légitime avec un tarif de quatre dollars pour transporter une tonne de blé jusqu'à la baie, avec le blé à quatre-vingt sept cents ?

¹³⁴⁴ *Ibid.*

The great victory for the Southern Pacific lies in the fact that it has got rid forever of the real reductions made by the old board, and has in its place a tariff which no reductions are made between important wheat-shipping points, but a bonus average of 10 per cent reduction is shown on paper by changes in rates from stations where no wheat is ever shipped.

avant de schématiser les rails, dans un sens Ouest Est, en prenant soin de leur donner un croisement presque perpendiculaire avec la route habituelle. Avant d'écrire cette trilogie, Norris avait déjà, tel Zola, tenté d'ancrer le personnage dans une zone géographique, expliquant notamment qu'un grand roman était à écrire à San Francisco : « Il me semble qu'il y a peut-être une caractéristique de la ville qui conduit à cet effet, c'est son isolement. Peut-être qu'aucune grande ville du monde n'est aussi isolée que la nôtre »¹³⁴⁵. Mais c'est la première fois qu'il suit autant la technique de Zola, en prenant soin de bien noter chaque toponyme, notamment : Guadalajara, Quien Sabe Rancho, Broderson Creek, Rancho de los Muertos, Bonneville etc. »¹³⁴⁶. Il s'agit cette fois de faire le roman de l'Ouest, ainsi qu'indiqué dans l'un des nombreux articles Nous retrouvons l'ensemble de la trame de fond de *The Octopus* : Norris la présentera à son lecteur d'après le regard des fermiers, tout à coup dépouillés de leurs biens.

Mais cette grande documentation est également utile pour la conception de *The Pit*. Ce roman relate un autre aspect de l'économie du blé à travers des jeux en bourse. Le point de vue n'est plus celui des agriculteurs, mais celui de ceux qui achètent et revendent. Norris collectionne les articles sur le commerce à grande échelle, ses recherches sur le blé le mènent naturellement à découvrir les pratiques des courtiers. Grâce à sa recherche d'informations dans la presse, Norris établit des liens entre la Californie et Chicago. C'est en effet dans cette ville qu'est produit l'acier essentiel à la construction du chemin de fer. Ainsi, la capitale de l'Illinois devient alors la plaque tournante commerciale des États-Unis : « Le fait que certains de ces grands fours soient pratiquement alimentés par des rouleaux de billets verts ne fait aucun doute, considérant les esprits audacieux qui ont fait de cette ville le grand marché financier d'Amérique »¹³⁴⁷. Il examine aussi les cours de la bourse avec attention, puisque la coupure de journaux concernée est soulignée en partie : « Le tarif du voyage d'Ione à Marysville a été réduit de 80 cents la tonne. »¹³⁴⁸. Comme Zola, Norris s'est aussi renseigné auprès de spécialistes. Dans l'introduction du *Pit*, il remercie Mr. G.D. Moulson : « whose unwearied patience and untiring kindness helped him to the better understanding of a very complicated subject »¹³⁴⁹.

Ainsi, Norris a construit pour ses romans un décor fondé sur l'observation de la réalité : sa

¹³⁴⁵ NORRIS Frank, « An opening for Novelists : Great Opportunities for Fiction Writers in San Francisco », *McTeague*, op. cit., pp. 248.

It occurs to me that there is perhaps one feature of the city that conduces to this effect, that is its isolation. Perhaps no great city of the world is so isolated as we are.

¹³⁴⁶ Frank Norris Collection, C-H 80 Key Ref. (Bancroft Library, University of California, Berkeley).

¹³⁴⁷ *Ibid.*

The fact that some of these great furnaces were practically fed upon rolls of greenbacks cut no figure with the daring spirits who have made that city the great commercial mart of America.

¹³⁴⁸ *Ibid.*

The rate from Ione to Marysville has been reduced 80 cents a ton.

¹³⁴⁹ NORRIS Frank, *The Epic of the Wheat, The Pit : a story of Chicago*, George N. Morang & Co., Toronto, 1903, p. II.

Dont la patience et la gentillesse infatigables l'ont aidé à mieux comprendre un sujet très compliqué.

façon de se documenter est comparable à celle de Zola en son temps. L'écrivain prend son inspiration dans la réalité, tout en agencant les événements choisis de la meilleure façon possible. Il y ajoute également une touche d'imagination. Il en ressort des personnages ancrés dans leurs milieux. Au niveau de l'influence héréditaire, Norris s'y intéresse surtout pendant la rédaction de *McTeague* et *Vandover and the Brute*. Sa propension à inclure cette composante dans sa recherche a été fluctuante au cours de sa carrière littéraire.

b) *Influence héréditaire et influence des milieux : la construction des personnages*

Chez Zola, l'arbre des Rougon-Macquart s'organise autour de la « faille héréditaire » d'Adélaïde Fouque. Les personnages portent un atavisme fort qui réagit en fonction de leur milieu social. À ce titre, les dossiers préparatoires décrivent les théories que Zola compte mettre en scène dans sa série : « Il existait une loi qui faisait remonter à toute une famille la faute d'un de ses membres »¹³⁵⁰. L'auteur développe son idée : l'hérédité serait présente à la fois dans les caractéristiques physiques et morales des personnes, et pourrait engendrer une plus grande propension au crime. Il détaille les croyances du siècle, parmi lesquelles nous citons : un viol serait de fait stérile, les violences sur la femme enceinte se transposeraient au fœtus, les maladies nerveuses seraient de fait héréditaires et la propension à la passion se transmet également¹³⁵¹. Zola construit ses personnages à partir de ces théories, avec une part donnée à l'hérédité qui va en s'amenuisant au fur et à mesure de la rédaction des *Rougon-Macquart*. Par exemple, le boitement de Gervaise vient des violences d'Antoine sur Fine : « bancale de naissance, la cuisse droite déviée et amaigrie, reproduction héréditaire des brutalités que sa mère avaient eues (sic) à endurer dans une heure de lutte et de soulerie furieuse »¹³⁵².

Norris a développé des idées scientifiques dans ses premiers romans, à savoir *McTeague* et *Vandover and the Brute*. Pour ceux-ci, la Bancroft a récupéré des manuscrits raturés, mais pas de dossiers préparatoires comparables à ceux de Zola. Toutefois, nous décelons des traces de l'hérédité dans la matière romanesque. Dans ces deux ouvrages, Norris présente rapidement ses personnages et leurs influences héréditaires. *Vandover and the Brute* commence par un événement tragique : la mère de Vandover meurt en attendant le train à cause de la chaleur étouffante et de la fatigue. Elle termine en effet un long et éprouvant voyage depuis la cote Est. La description du phénomène qui l'emporte ressemble à une attaque d'apoplexie :

¹³⁵⁰ ZOLA Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires, Publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Vol I, Honoré Champion, Paris, 2003, p. 98, f° 71/14.

¹³⁵¹ Voir ZOLA Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires, op. cit.

¹³⁵² ZOLA Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires, Publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Vol II, Honoré Champion, Paris, 2005, p. 896, f° 120.

She was very weak and very pale, her eyelids were heavy, the skin of her forehead looked blue and tightly drawn, and tiny beads of perspiration gathered around the corners of her mouth [...]. By and by she drew a long sigh, her face became the face of an imbecile, stupid, without expression, her eyes closed, her mouth half-open. Her head rolled forward as though she were nodding in her sleep, while a long drip of saliva trailed from her lower lip.¹³⁵³

Cette image rappelle celle du père Mouche mourant devant ses deux filles : « Son menton tomba sur sa poitrine, ses bras et ses jambes pendirent. L'œil gauche, s'était ouvert, dans le tiraillement de cette moitié de la face, et le coin de la bouche tordue sifflait plus fort »¹³⁵⁴. La constitution fragile de la mère de Vandover ainsi que sa mort prématurée peut aussi faire écho à la jeune Ursule que le lecteur découvre dans *La Fortune des Rougon* : « Ursule était morte en 1839, réalisant ainsi la sinistre prophétie de son frère. Les névroses de sa mère s'étaient changées chez elle en une phtisie lente qui l'avait peu à peu consumée »¹³⁵⁵. Dans les *Rougon-Macquart*, les personnages ne meurent pas à cause de la fatigue de leur voyage : Norris met à profit l'immensité du territoire américain en créant une occasion différente de faire apparaître l'hérédité. En outre, Zola attend généralement que la faille se manifeste avant de lui donner une explication. Ici, Norris évoque les ascendants des protagonistes dès les toutes premières pages.

Dans *McTeague*, l'auteur fait le point sur les influences héréditaires du personnage principal :

For thirteen days of each fortnight his father was a steady, hard-working shift-boss of the mine. Every other Sunday, he became an irresponsible animal, a beast, a brute, crazy with alcohol.

McTeague remembered his mother, too, who, with the help of the Chinaman, cooked for forty miners. She was an overworked drudge, fiery and energetic for all that, filled with the one idea of having her son rise in life and enter a profession. The chance had come at last when the father died, corroded with alcohol, collapsing in a few hours.¹³⁵⁶

Comme dans *L'Assommoir*, la mère travaille tandis que le père boit et finit par mourir de son

¹³⁵³ NORRIS Frank, *Vandover and the Brute*, Doubleday, Page & Company, New York, 1914, pp. 4-5.

Elle était très faible et très pâle, ses paupières étaient lourdes, la peau de son front était bleue et étroitement tirée, et de minuscules perles de transpiration se rassemblaient aux coins de sa bouche [...]. Elle poussa lentement un long soupir, son visage devint celui d'un imbécile, un stupide, sans expression, les yeux fermés, la bouche entrouverte. Sa tête roula en avant comme si elle hochait la tête dans son sommeil, tandis qu'une longue goutte de salive traînait de sa lèvre inférieure.

¹³⁵⁴ *LT*, t. IV, p. 456.

¹³⁵⁵ *LFDR*, t. I, p. 132.

¹³⁵⁶ NORRIS Frank, *McTeague*, op. cit., pp. 5-6.

Treize jours sur quatorze, son père était un chef d'équipe constant et travailleur. Un dimanche sur deux, il devenait un animal irresponsable, une bête, une brute, folle d'alcool.

McTeague se souvenait aussi de sa mère qui, avec l'aide du Chinois, cuisinait pour quarante mineurs. Elle était une bête de somme surmenée, ardente et énergique pour tout, remplie de l'idée unique de voir son fils s'élever dans la vie et entrer dans une profession. La chance était enfin venue lorsque le père est décédé, rongé par l'alcool, s'effondrant en quelques heures.

alcoolisme. Le peu de constance du père de McTeague dans son alcoolisme est néanmoins surprenant et peu scientifique. Norris fait probablement une concession au goût américain en montrant un homme courageux et bon père la plupart du temps. Nous remarquons de nouveau la présence de la territorialisation : San Francisco est une ville où de nombreux migrants chinois sont venus s'installer, raison pour laquelle la mère du protagoniste principal se fait aider par le « Chinaman ». *McTeague* peut rappeler *La Bête humaine* à de nombreux égards. Mais ici encore, Zola réserve son évocation en détails les atavismes qui habitent Jacques au moment où il manque de tuer Flore : « Et il en venait à penser qu'il payait pour les autres, les pères, les grands-pères, qui avaient bu, les générations d'ivrognes dont il était le sang gâté, un lent empoisonnement, une sauvagerie qui le ramenait avec les loups mangeurs de femmes, au fond des bois »¹³⁵⁷. Norris fait également appel à ce type d'information en cours de roman. Il ne s'agit pas pour McTeague de pulsion de meurtre, mais plutôt d'une envie soudaine de chair, qui induit chez lui la violence et le besoin de s'imposer à l'autre : « Below the fine fabric of all that was good in him ran the foul stream of hereditary evil, like a sewer. The vices and sins of his father and of his father's father, to the third and fourth and five hundredth generation, tainted him. The evil of an entire race flowed in his veins. Why should it be? He did not desire it. Was he to blame? »¹³⁵⁸. Cette remarque intervient au début du roman. Lorsque l'auteur français fait une démonstration avant d'en tirer une conclusion, Norris fait l'inverse. Les références à l'hérédité, par la suite, ne se feront qu'à travers l'image du sang.

Ainsi, ces deux premières œuvres de jeunesse démontrent d'une part l'importance donnée à l'hérédité par Norris et d'autre part le besoin de reprendre les schémas zoliens pour les réinventer. En terme de construction des personnages, l'auteur américain décide de présenter leurs failles héréditaires dès le départ. Chez Zola, le lecteur est guidé à travers les ascendants et descendants des personnages notamment lors de la parution d'*Une page d'amour*, roman dans lequel l'arbre généalogique était publié. Comme l'auteur américain, encore très jeune, n'a pas procédé à ce guidage en amont, il le propose au début de ses romans.

Dans le cycle du blé, Norris se détache des théories sur l'hérédité dans la construction des protagonistes. Parallèlement, l'auteur commence un travail préparatoire à son œuvre à l'aide de fiches personnages. Il indique par exemple pour Lyman Derrick : « physical resemblance to mother »¹³⁵⁹. Ce type d'information, qui rappelle à maints égards l'arbre généalogique des Rougon-Macquart, n'a pas de suite directe dans l'intrigue. Nous pouvons supposer que ce personnage a hérité

¹³⁵⁷ *LBH*, t. IV, p. 1043.

¹³⁵⁸ NORRIS Frank, *McTeague*, op. cit., p. 22.

Sous l'étoffe fine de tout ce qui était bon en lui courait le flot immonde du mal héréditaire, comme un égout. Les vices et les péchés de son père et du père de son père, à la troisième et quatrième et cinq centième génération, l'avaient souillé. Le mal d'une race entière coulait dans ses veines. Pourquoi devrait-il en être ainsi? Il ne le désirait pas. Était-il à blâmer ?

¹³⁵⁹ Frank Norris Collection, C-H 80 Key Ref. (Bancroft Library, University of California, Berkeley).

Ressemblance physique avec la mère.

son caractère de sa mère, qui tente souvent d'empêcher son mari de s'impliquer dans la lutte. Il n'aurait donc pas profité de l'intégrité de son père. En effet, Lyman trahit ses camarades lorsqu'il accepte une baisse du prix de port qui n'en est pas une. Le début du roman *The Octopus* introduit Presley sans préciser ses ascendants comme s'il bénéficiait d'une innéité, à la manière du docteur Pascal. Puis le narrateur fait intervenir Harran Derrick qu'il décrit par ces mots : « Harran was Magnus Derrick's youngest son, a very well-looking young fellow of twenty-three or twenty-five. He had the fine carriage that marked his father, and still further resembled him in that he had the Derrick nose-hawk-like and prominent, such as one sees in the later portraits of the Duke of Wellington »¹³⁶⁰. Les théories liées à l'atavisme sont minimisées dans cette description. C'est une façon plutôt classique d'introduire un nouveau protagoniste dans l'histoire : pas besoin de bases scientifiques pour intimer qu'un fils et son père se ressemblent. Le prolongement possible dans l'intrigue est le caractère intègre de Harran, qui soutient son père sans faille. Il semble prendre des distances relatives par rapport à la théorie de l'hérédité. Dans *The Pit*, Norris écrit une introduction¹³⁶¹ à la manière d'une pièce de théâtre pour présenter ses personnages. Aucune mention de l'hérédité n'est faite, il ne s'agit pas d'un arbre généalogique. Biencourt corrobore cette position : « Il néglige même l'hérédité et semble renier cette théorie chère à Zola, puisqu'il cite le cas d'un jeune homme que son hérédité alcoolique n'empêche pas d'être honnête et sérieux »¹³⁶².

L'explication de la disparition progressive des théories héréditaires dans l'œuvre de Norris se trouve dans une phrase de *The Octopus*, la seule du roman dans laquelle il mentionne le mot « hereditary »¹³⁶³ : « Is our State of California the only one that has its ancient and hereditary foe ? Are there no other Trusts between the oceans than this of the Pacific and Southwestern Railroad ? Ask yourselves, you of the Middle West, ask yourselves, you of the North, ask yourselves, you of the East, ask yourselves, you of the South ask yourselves, ever citizen of every State from Maine to Mexico, from the Dakotas to the Carolinas, have you not the monster in your boundaries ? »¹³⁶⁴

Selon ce passage, l'hérédité touche tout un territoire : c'est le mythe créé par l'auteur américain. Norris réunit les influences familiales et la territorialisation. Ainsi, il poursuit les

¹³⁶⁰ NORRIS Frank, *The Octopus*, op. cit., pp. 4-5.

Harran était le plus jeune fils de Magnus Derrick, un très beau jeune homme de vingt-trois ou vingt-cinq ans. Il avait la belle allure de son père, et lui ressemblait encore davantage car il avait son nez fier et proéminent, comme on le voit dans les portraits ultérieurs du duc de Wellington.

¹³⁶¹ NORRIS Frank, *The Pit : A Story of Chicago*, op. cit., p. I.

¹³⁶² BIENCOURT Marius, *Une influence du Naturalisme Français en Amérique : Frank Norris*, op. cit., p. 106.

¹³⁶³ Hérédité.

¹³⁶⁴ NORRIS Frank, *The Octopus*, op. cit., p. 142.

Notre État de Californie est-il le seul à avoir son ennemi ancien et héréditaire ? N'y a-t-il pas d'autres entreprises de transport entre les océans telle que celle du Pacific et Southwestern Railroad ? Demandez-vous, vous du Moyen-Ouest, demandez-vous, vous du Nord, demandez-vous, vous de l'Est, demandez-vous, vous du Sud - demandez-vous, toujours citoyens de tous les États du Maine au Mexique, des Dakotas aux Carolines, n'avez-vous pas également ce genre de monstre entre vos frontières ?

schémas zoliens en les réinventant.

Philippe Hamon note que la territorialisation est cruciale dans les *Rougon-Macquart*. Il propose une sémiologie pour classer et étudier les personnages. Ceux-ci sont construits en rapport avec leur territoire : « La dimension encyclopédique du projet, d'abord, tend à fortement territorialiser, à fortement cantonner chaque personnage dans le rendu d'un champ du réel bien défini et délimité »¹³⁶⁵. Cette analyse peut s'appliquer à Norris : outre l'intérêt certain qu'il démontre dans ses théories à propos d'une littérature américaine, il a utilisé des cartes et dessiné des plans pour préparer sa narration. Il donne ainsi un rôle majeur au milieu.

Dès la rédaction de *McTeague* et *Vandover and the Brute*, Norris construit ses protagonistes en fonction de la ville où ils résident : San Francisco. La ville est isolée, et ses personnages le sont aussi : McTeague n'a qu'un seul ami tandis que Vandover perd tout son entourage petit à petit. Sa description mentionne quelques rues et places, avant de mettre en valeur la place géographique de la ville. Donald Pizer explique l'importance de San Francisco, et en particulier de Polk Street, dans l'intrigue de *McTeague*. Les deux tiers du roman s'inscrivent dans ce quartier. Norris a passé un temps conséquent à observer les habitudes de chacun : « The life of Polk Street enters the novel in two ways – through set pieces describing streets activities or the daily lives of the central characters in relation to the life of the street, and through constant incidental allusion to its activities and inhabitants »¹³⁶⁶. Philippe Hamon explique en effet que le « personnage zolien est, fondamentalement, un “assigné à résidence” »¹³⁶⁷

L'ancrage des personnages dans leur milieu est aussi développé à travers le microcosme de l'immeuble dans lequel McTeague vit seul au début de l'histoire, puis où le couple s'installe assez rapidement. Les lieux sont porteurs de symboliques fortes qui rappellent l'univers zolien. Marcus souhaitait épouser sa cousine Trina, qui est finalement tombée amoureuse d'un autre. Peu après que le couple s'est marié, la jeune femme gagne à la loterie : c'est trop pour Marcus, qui décide alors de se venger en ruinant son ancien camarade. Les lieux où le couple espérait pouvoir vivre heureux sont pillés lors d'une vente destinée à pallier la perte du travail de McTeague. Le couple descend dans le vestibule, et comprend, selon le point de vue de Trina, que le bonheur est parti :

Here, where they had been married, **where** the wedding supper had taken place, **where** Trina had bade farewell to her father, and mother, **here, where** she had spent those first few hard months of her married life, **where** afterward she had grown to be happy and contented, **where**

¹³⁶⁵ HAMON Philippe, *Le Personnel du roman*, Droz, Genève, 1998, p. 316.

¹³⁶⁶ PIZER Donald, « Late nineteenth-century American Naturalism », *McTeague*, op. cit., p. 308.

La vie de Polk Street entre dans le roman de deux manières – d'une part à travers des décors décrivant les activités de la rue ou la vie quotidienne des personnages centraux en relation avec cette agitation, d'autre part par une allusion accidentelle constante à ses activités et à ses habitants.

¹³⁶⁷ HAMON Philippe, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 316.

she had passed the long hours of the afternoon at her work of whittling, and **where** she and her husband has spent so many evenings **looking out of the window** before the lamp was lit – **here** in what had been her home, nothing was left but echoes and the emptiness of complete desolation.¹³⁶⁸

Nous avons mis en gras les références directes à l'idée de lieu. La fin de la dernière phrase rappelle le vide laissé. La répétition d'adverbes de lieux comme « here » et « where » insiste sur l'attachement de leur vie à cet endroit. Cependant, ces indications s'ouvrent sur : « nothing » « emptiness » et « complete desolation ». Le texte crée contraste fort entre la présence du lieu et l'absence de vie. L'ancien appartement est vide de tout espoir, les soirées heureuses passées « à la fenêtre » ne sont plus qu'un lointain souvenir. Les personnages, lorsqu'ils quittent le lieu de leur mariage, subissent une longue déchéance de la même façon que Coupeau et Gervaise lorsqu'ils doivent finalement quitter leur domicile. Dans *L'Assommoir*, le personnage féminin aussi souffre le plus : « Les premiers jours, la blanchisseuse s'asseyait et pleurait. Ça lui semblait trop dur, de ne plus pouvoir se remuer chez elle, après avoir toujours été au large. Elle suffoquait, elle restait à la fenêtre pendant des heures, écrasée entre le mur et la commode, à prendre des torticolis »¹³⁶⁹. Si les images ne sont pas les mêmes, la détresse liée au lieu de vie est similaire. Le regard des personnages féminins au travers de la fenêtre est perçu différemment, mais il est dans les deux cas synonyme de sentiment positif : il s'agit du bonheur pour Trina et du soulagement pour Gervaise.

Dans les deux romans, les lieux de l'action rejettent les personnages principaux jusqu'à leur décès. Gervaise finit sous un escalier, tandis que McTeague fuit dans la Vallée de la mort, poursuivi par Marcus. Dans *Vandover and the Brute*, la dynamique d'ensemble prend un point de vue différent sur San Francisco : c'est la ville d'où Vandover ne parvient pas à s'échapper. Lorsqu'il essaie de se faire oublier après l'agression qu'il a commise, son navire fait naufrage. La fin du texte le voit devenir balayeur d'un immeuble. Ici, comme chez Zola, nous retrouvons un aspect mystérieux dans l'enchaînement des événements, comme si un mauvais sort rattrapait le héros qui a voulu s'enfuir : « The sense of a great catastrophe began to spread and widen all about like the rising of some fearful invisible mist »¹³⁷⁰. Cette atmosphère peut rappeler celle de *L'Assommoir*.

Les symboliques accordées aux lieux évoluent dans le cycle du Blé : d'une part elles

¹³⁶⁸ NORRIS Frank, *McTeague*, op. cit., p. 157.

Ici, où ils s'étaient mariés, **où** le souper de mariage avait eu lieu, **où** Trina avait fait ses adieux à son père et à sa mère, **ici, où** elle avait passé les premiers mois difficiles de sa vie conjugale, **où** elle avait ensuite évolué plus heureuse et satisfaite, **où** elle avait passé les longues heures de l'après-midi à son travail de sculptrice, et **où** elle et son mari ont passé tant de soirées à regarder par la fenêtre avant que les lampadaires ne s'allument - **ici** dans ce qui avait été sa maison, il ne restait plus que des échos et le vide d'une désolation complète.

¹³⁶⁹ *LA*, t. II, p. 672.

¹³⁷⁰ NORRIS Frank, *Vandover and the Brute*, op. cit., p. 132.

Le sentiment d'une grande catastrophe a commencé à se répandre et à s'élargir comme la montée d'une brume invisible et effrayante.

prennent le pas sur l'hérédité, d'autre part elles passent d'une image d'étouffement à une idée plus neutre, positive ou négative en fonction de la situation. Le sous-titre de *The Octopus* est *A Story of California*, et celui de *The Pit, A Story of Chicago*. Cette territorialisation se concrétise dans les fiches personnages que Frank Norris rédige. Tandis que Zola décrit pour chaque personnage le physique et le moral, tout en prenant soin de noter les diverses hérédités, l'Américain sépare clairement ces deux aspects à l'aide d'un trait horizontal et de l'usage de deux encres de couleurs différentes. Ses personnages appartiennent à leur territoire que ce soit par des caractéristiques internes ou externes. Annixter a « a little tuft » « always standing out from his crown like a feather on an indian scalp lock », à propos d'Angèle, on apprend qu'elle est « the symbol of the wheat »¹³⁷¹. La référence aux natifs américains indique l'adéquation avec son environnement.

De même, des caractéristiques physiques sont associés à des qualités morales. Presley est l'artiste et personnage embrayeur tel que Philippe Hamon le décrit : « personnages de peintres, d'écrivains, de narrateurs, de bavards, d'artistes, etc. »¹³⁷². Il est en effet l'auteur de la « Son of the West »¹³⁷³, qui décrit sur un ton épique tous les événements du roman. Ses « mouth and chin » sont « délicates »¹³⁷⁴, et son front imposant : c'est une représentation traditionnelle du penseur. Annixter, personnage au départ assez brutal puis changé par l'amour d'Hilma Tree, a « the lower lip thrust out »¹³⁷⁵, marquant l'ouverture de son esprit. Magnus Derrick entretient des liens étroits avec la Californie dont il devient gouverneur. Jadwin Curtis, l'époux de Laura dans *The Pit*, a de « muscular hands » qui sont probablement en lien avec ses origines paysannes, mais surtout il est « generous » et « forgiving »¹³⁷⁶. La mention de « habit of pulling mustache when thinking »¹³⁷⁷ laisse néanmoins penser qu'il a transcendé ses origines sociales. Ces travaux préparatoires attachent les paysans à leur territoire, que ce soit par leur passé avec la référence aux Natifs Américains ou avec la céréale principale qui y pousse, le blé. Les caractères sont aussi rapidement évoqués, parfois à l'aide de caractéristiques physiques. Toutefois, Norris ne va pas aussi loin que son homologue français, ne détaillant pas l'histoire de chacun. Chez Zola, ces pages révèlent souvent le parcours de ses personnages. Il découle des atavismes et faiblesses de chaque personnalité. À propos de Coupeau, il écrit : « Tout ce type est celui-ci : une existence d'ouvrier, 19 ans, de 1850 à 1869, roulant à l'ivresse, peu à peu perdu par le milieu, descendant en compagnie de Gervaise, ou plutôt entraînant

¹³⁷¹ Frank Norris Collection, C-H 80 Key Ref. (Bancroft Library, University of California, Berkeley).

« une petite touffe » « dépassant toujours de sa chevelure comme une plume sur la tête d'un indien »
« le symbole du blé »

¹³⁷² HAMON Philippe, « Pour une étude sémiologique du personnage » *La Poétique du Récit*, op. cit., p. 123.

¹³⁷³ « Chanson de l'Ouest »

¹³⁷⁴ « sa bouche et son menton délicats »

¹³⁷⁵ « lèvre inférieure poussée vers l'avant »

¹³⁷⁶ « mains musclées » « généreux » « indulgent »

¹³⁷⁷ Frank Norris Collection, C-H 80 Key Ref. (Bancroft Library, University of California, Berkeley).

« tirer sa moustache quand il réfléchit »

celle-ci. »¹³⁷⁸.

La territorialisation des personnages se retrouve dans ses travaux préparatoires mais aussi dans les intrigues des romans. Les fermiers de l'Ouest sont totalement sans défense par rapport au Trust. Ils ne peuvent pas partir car ils renonceraient à tous leurs biens, mais ils ne peuvent pas non plus rester car ils ne pourraient plus se nourrir. Nous retrouvons la symbolique du lieu qui détruit et rejette les personnages de *McTeague* et *Vandover and the Brute*. Il ne leur reste alors plus que la fuite ou la rébellion. Les hommes décident de se battre et sont tués. Mrs Hooven est alors forcée de quitter sa campagne après la mort de son mari. Pour elle c'est bien la ville de San Francisco qui l'opprime et la tue. Le territoire est trop grand, elle se perd et ne parvient pas à trouver la maison qu'elle recherche. Elle finit par se retrouver sans domicile avec vingt-cinq cents, que son manque de connaissance du territoire lui fait perdre : « Unused to the ways of the town, ignorant as to the customs and possibilities of eating-houses, she spent the whole of her quarter upon supper for herself and Hilda, and had nothing left wherewith to buy a lodging »¹³⁷⁹. À l'inverse, Jadwin et Laura quittent la ville pour s'arracher à leurs démons intérieurs dans *The Pit*. Celle-ci aura été le symbole de leur lutte contre le blé : « And this was the last impression of the part of her life that that day brought to a close ; the tall gray office buildings, the murk of rain, the haze of light in the heavens, and raised against it, the pile of the Board of Trade Building, black, monolithic, crouching on its foundations like a monstrous sphinx with blind eyes, silent, grave – crouching there without a sound, without sign of life, under the night and the drifting veil of rain »¹³⁸⁰. Dans ce cycle, le territoire vient appuyer les effets du blé : la ville au départ si accueillante les rejette après que Curtis a perdu à la Bourse. L'intrigue finale de *The Octopus* et *The Pit*, est pleine d'un déterminisme qu'on retrouve dans les œuvres de Zola. Dans *The Octopus*, les fermiers meurent et Mrs Hooven doit partir, dans *La Terre*, c'est Françoise qui meurt et Jean qui doit s'en aller. Comme Saccard dans *L'Argent*, Jadwin perd sa fortune. Par ailleurs, l'ensemble de l'œuvre de Norris développe une tension entre l'espace de la cité et la campagne. Zola traite d'oppositions spatiales du même type, que ce soit entre Plassans et Paris, ou encore entre la ville et la province. Dans *La Joie de vivre* le personnage de Lazare voyage entre Paris et Bonneville sans trouver sa place. Il rappelle ainsi les protagonistes de Norris, rejetés par tous les territoires. Lazare tente de fuir ses démons intérieurs

¹³⁷⁸ ZOLA Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires, Publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Vol II, op. cit., p. 904.

¹³⁷⁹ NORRIS Frank, *The Octopus : A Story of California : A Story of California*, op. cit., p. 158.

N'étant pas familière avec les habitudes de la ville, ignorant les coutumes et les possibilités de restauration, elle dépensa tout son argent dans un souper pour elle et Hilda, et n'avait plus rien pour se loger.

¹³⁸⁰ NORRIS Frank, *The Epic of the Wheat, The Pit : a story of Chicago*, op.cit., pp. 420-1.

Et ce fut sa dernière impression sur cette partie de sa vie, vie que ce jour avait amené à sa fin ; les immeubles de bureaux hauts et gris, l'obscurité de la pluie, la brume de la lumière dans les cieux, et se dressant à leurs côtés, la pile de la Chambre de commerce, noire, monolithique, accroupie sur ses fondations comme un sphinx monstrueux aux yeux aveugles, silencieux, grave - accroupi là sans bruit, sans signe de vie, sous la nuit et le voile flottant de la pluie.

sans y parvenir : « Une nuit, Lazare fut réveillé en sursaut par le souffle glacé, dont l'effleurement lui hérissait les poils de la nuque ; et il grelotta, et il bégaya son cri d'angoisse : “Mon Dieu ! mon Dieu ! il faut mourir !”. »¹³⁸¹. L'usage de la symbolique du territoire chez Norris peut être en partie inspiré de ce roman.

Ainsi, la territorialisation des personnages constitue un trait marquant dans *L'Épopée du blé*. Les fiches se rapprochent de ce qu'on peut trouver dans *La Fabrique des Rougon-Macquart*, bien qu'elles n'entrent pas encore dans les détails de la même façon. L'usage que fait Norris de l'espace développe l'idée de Zola. Les territoires détruisent les personnages et les rejettent. Ainsi, ces contrées inhospitalières décrites par l'Américain engendrent-elles la déchéance de nombreux personnages principaux.

c) *L'image de la déchéance*

Le premier roman de Zola à avoir eu du succès aux États-Unis est *L'Assommoir*. Bien que Norris n'ait découvert l'œuvre des *Rougon-Macquart* qu'une dizaine d'années plus tard, ce premier intérêt ancre un point de vue sur l'auteur dans les mentalités américaines. Le destin de Coupeau, puis de Gervaise a marqué les critiques lors de la publication du roman. Ainsi, l'image de la déchéance traverse les quatre ouvrages étudiés.

Vandover est au début de l'histoire un jeune artiste en devenir, qui fait ses études à la prestigieuse université d'Harvard aux côtés de son ami Geary. Outre l'agression dont il est accusé, ses habitudes de dissipation avec les femmes puis dans un second temps de paris d'argent avec ses amis le poussent vers la déchéance. Il développe son addiction au jeu d'abord sous l'influence de son ami Ellis, puis est pris dans l'engrenage : « From that time on Vandover's only pleasure was gambling. Night and day he sat over the cards, the passion growing upon him as he continued to lose, for his ill luck was extraordinary. It was a veritable mania, a wild blind frenzy that knew no limit »¹³⁸². Ce schéma est repris avec McTeague, qui devient violent lorsqu'il a bu de l'alcool. Il a en effet l'habitude de mordre les doigts de son épouse lorsqu'il est saoul : « The fact of the matter was that McTeague, when he had been drinking, used to bite them, crunching and grinding them with his immense teeth, always ingenious enough to remember which were the sorest »¹³⁸³. Les deux héros se ressemblent par leur addiction. Chacune d'elles a des conséquences particulières.

¹³⁸¹ *LJDV*, t. III, p. 1052.

¹³⁸² NORRIS Frank, *Vandover and the Brute*, op. cit., p. 289.

Depuis lors, le seul plaisir de Vandover était de jouer. Nuit et jour, il se tenait avec ses cartes, la passion grandissant sur lui alors qu'il continuait à perdre, car sa malchance était extraordinaire. C'était une véritable manie, une frénésie aveugle sauvage qui ne connaissait pas de limite.

¹³⁸³ NORRIS Frank, *McTeague*, op. cit., p. 171.

Le fait était que McTeague, quand il avait bu, avait l'habitude de les mordre, de les croquer et de les broyer avec ses immenses dents, toujours assez ingénieux pour se rappeler lesquelles étaient les plus douloureuses.

Chez Vandover, la perte de contrôle entraîne l'impossibilité de peindre. Son habileté disparaît au fur et à mesure. Norris dépeint scientifiquement sa mise en échec :

The moment he began to paint again even to paint such pitiful little pictures as these the same familiar experience repeated itself, the unwillingness of his fingers, their failure to rightly interpret his ideas, the resulting crudity of his work, the sudden numbness in his brain, the queer, tense sensation behind his eyes. But Vandover had long since become accustomed to these symptoms and would not have minded them at this time had it not been that they were occasionally followed by a nervous twitching and jerking of his whole arm, so that sometimes he could not hold the brush steady a minute at a time.¹³⁸⁴

Cet extrait rappelle le destin de Coupeau. Il essaye d'arrêter l'alcool et y parvient pendant quelques mois : « Mais sa passion l'emportait, le premier petit verre le conduisait malgré lui à un deuxième, à un troisième, à un quatrième ; et, dès la fin de la quinzaine, il avait repris sa ration ordinaire, sa chopine de tord-boyaux par jour »¹³⁸⁵. Outre la puissance de l'addiction, celle-ci finit aussi par avoir un développement nerveux dans le corps du personnage. De la même façon que Vandover se met à trembler, Coupeau est peu à peu atteint du *delirium tremens* : « Et le tremblement de ses mains redoublait, sa main droite surtout battait tellement la breloque que, certains jours, il devait prendre son verre dans ses deux poings, pour le porter à ses lèvres »¹³⁸⁶. En outre, Coupeau bat Gervaise et Nana, ce qui rappelle McTeague et ses violences envers Trina. Ainsi, *L'Assommoir* semble avoir été une source d'inspiration pour Norris lors de l'écriture de *McTeague*, et surtout, de *Vandover and the Brute*. Les traits distinctifs de Coupeau et ceux de ses propres protagonistes sont similaires : c'est aussi la période où l'écrivain est influencé par les *Rougon-Macquart* et non par les *Évangiles*. La description de la déchéance reçoit un éclairage différent dans la trilogie du blé, où le message est plus social.

Frank Norris a pris son inspiration chez Zola pour le déterminisme mais aussi en référence à l'exigence de scientificité de l'auteur français. Dès ses premiers écrits, il cherche ses idées de romans dans la réalité et n'hésite pas à faire des recherches approfondies pour préparer la rédaction. Dans ses premières œuvres majeures, il donne un aspect déterministe à ses personnages et s'intéresse à l'hérédité. Les atavismes de Vandover et McTeague sont précisés dès le début de

¹³⁸⁴NORRIS Frank, *Vandover and the Brute*, op. cit., p. 315.

Au moment où il recommençait à peindre, même des tableaux aussi pitoyables que ceux-ci, la même expérience familière se répétait, la réticence de ses doigts, leur incapacité à interpréter correctement ses idées, la crudité résultante de son travail, l'engourdissement soudain dans son cerveau, la sensation étrange et tendue derrière ses yeux. Mais Vandover s'était depuis longtemps habitué à ces symptômes et ils ne l'auraient pas gêné à ce moment-là si ce n'était qu'ils étaient parfois suivis de contractions nerveuses et de secousses sur tout son bras, de sorte que parfois il ne pouvait pas maintenir fermement la brosse ne serait-ce qu'une minute.

¹³⁸⁵ *LA*, t. II, p. 699.

¹³⁸⁶ *Ibid.*, p. 745.

l'histoire. Le procédé peut sembler peu subtil : il s'agit d'œuvres de jeunesse. Norris réinterprète les traits saillants qui ont agité la critique jusque dans le début des années 1890, à savoir le déterminisme en lien avec l'hérédité et le milieu social. Ses personnages sont étudiés d'un point de vue scientifique : l'auteur entretient une distance avec eux même lorsque leurs malheurs les contraignent à la déchéance. Le protagoniste Coupeau a manifestement inspiré Vandover et McTeague. Ce dernier rappelle également Jacques Lantier par ses accès de violence.

La deuxième partie de la carrière de Norris apporte à sa réinterprétation de Zola un côté plus profond. L'écrivain américain crée son propre cahier des charges. Pour sa préparation de *L'Épopée du Blé*, il met en place des travaux préparatoires plus rigoureux en incluant des fiches personnages et des plans des lieux. Si le déterminisme est toujours présent notamment à travers l'image de déchéance, celle-ci n'est plus présentée de la même façon. Norris ajoute un imaginaire qu'il ancre dans le territoire des États-Unis.

2 L'imaginaire norrissien

L'imaginaire de Norris se caractérise par l'importance donnée au romantisme et à l'épique. Là où Zola avait besoin d'imposer son modèle en insistant sur l'association des sciences et de la littérature, l'auteur américain veut rappeler la part d'imagination inhérente au naturalisme. Son discours théorique insiste sur les rapports entre naturalisme et romantisme, avançant l'hypothèse que le premier est un des sous-courants de l'autre. Sa critique littéraire insiste sur le *romance* et l'épicité. Pour lui, le romancier doit sélectionner dans le réel les éléments les plus saillants, avec une mise en valeur particulière de l'aspect dramatique et épique. Aurélie Foglia note d'ailleurs en 2016 que si le genre de l'épopée est plutôt sur le déclin, « il contamine d'autres genres, par des pratiques constantes d'hybridation, et élargit son spectre »¹³⁸⁷. La part d'imagination et d'épicité tend à prendre de plus en plus de place au fur et à mesure que le déterminisme se transforme et perd en importance.

a) *La romance et le drame*

La littérature norrissienne réunit ainsi diverses composantes de la littérature. Parmi elles, la romance, souvent associée au drame, est souvent présente à divers degrés. D'origine espagnole, le mot romance est associé en langue française à une forme poétique chantée. Virginie Dumanoir précise : « Ces poèmes témoignent de l'existence dans la Péninsule de ballades épico-lyriques, présentes dans tout l'Occident médiéval. Mais les *romances* appartiennent en propre au domaine

¹³⁸⁷ FOGLIA Aurélie, « Préambule », *Romantisme* 2016/2, n° 172, p. 6.

hispanique »¹³⁸⁸. Le dictionnaire de l'Académie Française en ligne indique deux définitions majeures. La première est au masculin : « Emprunté de l'espagnol romance, d'abord au sens de “roman de chevalerie”, lui-même emprunté du provençal *romans*, “œuvre narrative en langue vulgaire” »¹³⁸⁹. La deuxième est au féminin : « composition brève à une ou plusieurs voix, de caractère tendre, naïf ; air qui accompagne cette chanson »¹³⁹⁰. La définition signale aussi un usage courant : « chanson populaire sentimentale ». En anglais, le sens « sentimental prévaut. Wordreference ne traduit pas « romance » par le mot français du même nom, mais par « idylle », « amour », « charme romantique »¹³⁹¹. Nous analyserons la romance chez Norris du point de vue sentimental.

Dans *McTeague* Norris crée une sous-intrigue à propos de deux voisins qui tombent amoureux. L'auteur introduit leur romance dès les premières pages du roman : « Miss Baker and Old Grannis were both over sixty, and yet it was current talk amongst the lodger that the two were in love with each other »¹³⁹². Norris précise que chacun a l'habitude de s'asseoir à sa table sans rien faire en profitant simplement de la certitude que l'autre est en train de faire la même chose de l'autre côté de la cloison : « They had come to know each other's habits »¹³⁹³. Cette histoire peut rappeler en partie celle d'Amélie et du menuisier dans *Pot-Bouille* : les rumeurs de la maison méprisent leur relation amoureuse. Chez Zola, la dame vient une fois par mois lorsque ses maîtres lui laissent une permission. Son mari vit dans l'immeuble qui sert de décor au roman. L'ensemble des habitants pense qu'il s'agit d'une femme de petite vertu : « – Mais c'est la mienne ! répondit l'ouvrier effaré. Elle est en place, elle vient une fois par mois, quand ses maîtres le permettent... En v'là une histoire ! Ce n'est pas vous qui m'empêcherez de coucher avec ma femme, peut-être ! »¹³⁹⁴. L'histoire du vieux Grannis et Mademoiselle Baker rappelle celle de Silvère et Miette, voisins eux-aussi. Le traitement de l'espace est similaire dans les deux œuvres. Chez Zola, un mur a séparé une propriété en deux, en prolongeant un puits existant. Afin d'éviter l'opprobre de leurs familles respectives, les deux adolescents discutent en s'installant au puits d'où ils peuvent voir leurs reflets : « Ils comprirent qu'il leur suffirait de parler bas pour s'entendre. Le puits résonnait au moindre

¹³⁸⁸ DUMANOIR Virginie, « Introduction », *Le Romancero Courtois : jeux en enjeux poétiques des vieux romances castillans (1421-1547)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003, disponible sur :

<https://books.openedition.org/pur/37989> (lien visité le 08/09/2020).

¹³⁸⁹ ANONYME, « romance », *Dictionnaire de l'Académie Française*, lien disponible sur :

<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R2861> (lien visité le 08/09/2020).

¹³⁹⁰ ANONYME, « romance », *Dictionnaire de l'Académie Française*, lien Lien disponible sur :

<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R2862>

¹³⁹¹ ANONYME, « romance », *wordreference*, lien disponible sur :

<https://www.wordreference.com/enfr/romance> (lien visité le 08/09/2020).

¹³⁹² NORRIS Frank, *McTeague*, op. cit., p. 13.

Mlle Baker et Old Grannis avaient toutes deux plus de soixante ans, et pourtant, il était connu de tous les locataires que les deux étaient amoureux l'un de l'autre.

¹³⁹³ *Ibid.*

Ils avaient appris à connaître les habitudes de l'autre.

¹³⁹⁴ *PB*, t. III, p. 115.

souffle. Accoudés aux margelles, penchés et se regardant, ils causèrent »¹³⁹⁵. Le puits est aussi la marque d'un espace qui a été divisé. Le vieux Grannis et Madame Baker ne discutent que peu, mais ils sont aussi dans deux pièces dont ils pensent qu'elles n'ont été qu'une auparavant. La vieille dame explique : « You know my room is so small, anyhow, and the wall-paper being the same — the pattern from my room continues right into his-I declare, I believe at one time that was all one room »¹³⁹⁶. Les deux intrigues rappellent le mythe platonicien de l'androgynie. Norris a ici choisi de mettre l'influence des milieux au service d'une romance qui n'a qu'une importance minime dans le roman *McTeague*.

Au contraire, le roman *The Octopus* est plus polyphonique et la romance y prend plus d'importance. Vanamee pleure dès le début du roman son « Angèle », décédée alors qu'elle n'avait que dix-sept ans, tandis qu'Annixter parvient à combattre sa nature un peu rustre pour séduire Hilma. Mais la trilogie voit aussi apparaître des drames, parfois en lien direct avec ces romances. Angèle est morte, mais Hilma se retrouve veuve après la bataille contre la compagnie de chemin de fer. Norris a choisi de mettre l'accent sur le drame vécu par la famille Hooven. Le fermier veut seulement faire vivre sa famille. Il meurt lors d'un affrontement avec la compagnie de chemin de fer. Son épouse se rend à San Francisco avec sa petite fille, cherche une adresse qu'on lui a donnée, mais qu'elle ne parvient pas à trouver. Perdue dans la grande ville, elle finit par mourir de faim avec son enfant, alors que les gérants de la compagnie de chemin de fer offrent un repas copieux à Presley. L'ensemble du passage est construit de façon à mettre en exergue le décalage. La fin du chapitre VIII découpe le texte par des doubles traits noirs. D'abord Norris ne fait intervenir le changement de lieu qu'après trois pages. Puis les passages se resserrent, l'alternance n'arrive qu'après deux lignes :

Just before the ladies left the table, young Lambert raised his glass of Madeira. Turning towards the wife of the Railroad King, he said:
“My best compliments for a delightful dinner”

The doctor who had been bending over Mrs Hooven, rose.
“It’s no use”, he said ; ”she has been dead some time – exhaustion from starvation.”¹³⁹⁷

¹³⁹⁵ *LFDR*, t. I, p. 180.

¹³⁹⁶ NORRIS Frank, *McTeague*, op. cit., p. 14.

Vous savez que ma chambre est si petite, de toute façon, et le papier peint étant le même - le motif de ma chambre continue jusque dans la sienne - je déclare, je crois qu'à un moment donné les deux chambres n'étaient qu'une seule pièce.

¹³⁹⁷ NORRIS Frank, *The Octopus : A Story of California*, op. cit., p. 162.

Juste avant que les dames ne quittent la table, le jeune Lambert leva son verre de Madère. Se tournant vers l'épouse du roi du chemin de fer, il a déclaré:
“Mes meilleurs compliments pour ce délicieux dîner”

Le docteur qui s'était penché sur Mme Hooven se leva.
"Cela ne sert à rien", dit-il ; "elle est morte depuis un certain temps - d'épuisement dû à la famine.

Nous pourrions reprocher à cet effet de miroir un artifice peu subtil, cependant les marques typographiques de ce type sont plus courantes dans la littérature américaine que française. Le but est ici d'opposer riches et pauvres, exploités et exploités, afin d'en faire ressortir tout le drame et le message social dont il sera question plus loin. La scène ressemble à divers ouvrages des *Rougon-Macquart* : c'est un topos de la littérature de la fin du XIX^e siècle. La fin de *L'Assommoir* peut être une source d'inspiration. Alors que Gervaise se dirige lentement vers une mort inéluctable, elle apprend par Lantier que Nana est devenue riche. À ce moment, le lecteur est déjà face à un contraste : Gervaise fait le ménage dans son ancienne boutique, pour le compte de sa rivale Virginie, dont Lantier est devenu l'amant. Il lui raconte : « “Oui, elle était en voiture, et une toilette d'un chic [...] Je ne la reconnaissais pas, tant elle ressemblait à une dame de la haute, les quenottes blanches dans sa frimousse fraîche comme une fleur »¹³⁹⁸. Cette soudaine richesse est opposée à la misère affichée de Gervaise qui « essayait toujours son plat »¹³⁹⁹. L'histoire que conte Lantier est aussi une mise en abyme : de la même façon que Nana s'oppose à la ruine de sa mère, lui-même contraste avec Virginie : « Virginie réfléchissait, inquiète de deux billets qu'elle ne savait pas comment payer, le lendemain ; tandis que Lantier, gros et gras, suant le sucre, dont il se nourrissait, emplissait de son enthousiasme pour les petits trognons bien mis la boutique d'épicerie fine, mangée déjà aux trois quarts, et où soufflait une odeur de ruine »¹⁴⁰⁰. Chez Zola, le contraste sert à souligner la ressemblance entre Nana et Lantier. L'injustice n'est pas au premier plan.

Le drame de Madame Hooven et celui de la Maheude dans *Germinal* se rapprochent également. Les deux personnages féminins se retrouvent contraints de mendier pour sauver leurs enfants, et sont toutes deux victimes de rejet. Alors qu'Hilda ne comprend pas pourquoi sa mère ne la nourrit pas, cette dernière hèle un passant : « “Say, say, den, Meest'r, blease hellup a boor womun” The other hurried on »¹⁴⁰¹. La Maheude se rend quant à elle chez les Grégoire, qui ont amassé leur fortune grâce au travail des mineurs : « La phrase s'étrangla, car les Maheu étaient fiers et ne mendiaient point. Cécile, inquiète, regarda son père ; mais celui-ci refusa nettement, d'un air de devoir »¹⁴⁰². L'opposition établie par Zola n'a pas besoin d'une mise en parallèle dessinée par des marques typographiques : elle naît simplement de la situation. Il n'est jamais dit que les personnages qui refusent l'argent à Madame Hooven sont riches ou responsables de son sort. Dans *Germinal*, toute la discordance de la situation est cristallisé dans l'attitude de Cécile, qui, n'étant pas dans la capacité de comprendre que des familles entières sont en train de mourir de faim, leur offre de la

¹³⁹⁸ *LA*, t. II, p. 747.

¹³⁹⁹ *Ibid.*, p. 748.

¹⁴⁰⁰ *Ibid.*

¹⁴⁰¹ NORRIS Frank, *The Octopus*, op. cit., p. 160.

“dites, dites, alors, M'sieur, siouplaît, aidez une pauv' femme”. L'autre accéléra le pas.

¹⁴⁰² *G*, t. III, p. 1213.

brioche : « Et, sous les regards attendris de ses parents, elle acheva de les pousser dehors. Les pauvres mioches, qui n'avaient pas de pain, s'en allèrent, en tenant cette brioche respectueusement, dans leurs menottes gourdes de froid »¹⁴⁰³. Zola fait référence à un épisode légendaire qui date de la Révolution française selon lequel Marie-Antoinette aurait suggéré au peuple français de manger de la brioche, s'il n'avait pas de pain.

Les œuvres de Norris utilisent la romance et le drame d'une façon qui rappelle le modèle zolien. Dans *McTeague*, l'histoire d'amour entre le vieux Grannis et Madame Baker est portée au second plan. Dans *La Fortune des Rougon*, l'histoire de Miette et Silvère prend autant de place que celle de Félicité et Pierre. L'usage des lieux est similaire, les deux intrigues venant contrebalancer la brutalité de leur environnement. La métaphore de l'enfermement existe dans ces deux topoï. Quand les héros zoliens tentaient autant qu'ils le pouvaient de rester discrets, tout le monde se moque du petit couple de San Francisco. Si leur amour est pur, leur immersion dans un domaine citadin aura attiré sur eux l'opprobre. En outre, Zola mêle un drame social dans la mort des deux adolescents de *La Fortune des Rougon*. Dans *The Octopus*, Norris aurait pu décider de mettre en lien le dîner fastueux avec le malheur d'Hilma. S'il préfère Madame Hooven, c'est probablement à cause de son origine sociale très pauvre et de son statut d'immigrée. Zola amène naturellement le contraste entre la Maheude et les Grégoire, tandis que Norris utilise une typographie particulière, inhérente à sa culture américaine. Ils se rejoignent sur le message social.

b) *Destins tragiques au service d'un message social*

Dans ses articles théoriques, Norris se montre toujours soucieux de décrire la réalité telle qu'elle est et de se conformer à son idée de la morale. Biencourt note : « Subissant lui-même l'influence du milieu, Norris n'a pas accepté les idées naturalistes de Zola sans les compliquer de puritanisme »¹⁴⁰⁴. Ainsi, l'auteur américain exprime ses points de vue dans un compte rendu de *Maggie et George's Mother*, œuvres écrites par Stephen Crane. Il conclut en expliquant que le manque d'intérêt de l'auteur pour les classes les plus défavorisées de la population a nui à son œuvre : « M. Crane ne semble pas *connaître* le peuple. Vous êtes tenté de vous demander s'il l'a jamais étudié aussi attentivement qu'il aurait pu le faire. Il ne me semble pas être entré dans leur vie ni avoir écrit à partir de ce qu'il a vu autour de lui. Son peuple se compose de types, pas des personnages ; ses scènes et incidents n'ont rien de singulier »¹⁴⁰⁵.

¹⁴⁰³ *Ibid.*, p. 1214.

¹⁴⁰⁴ BIENCOURT Marius, *Une influence du Naturalisme Français en Amérique : Frank Norris*, op. cit., p. 124.

¹⁴⁰⁵ NORRIS Frank, « Stephen Crane's stories of life in the slums: Maggie and George's Mother », *The Literary Criticism of Frank Norris*, op. cit., p. 166.

Mr Crane does not seem to *know* his people. You are tempted to wonder if he had ever studied them

Norris reproche à Crane son manque d'investissement dans les travaux d'enquête préparatoire. Il affirme son désir de créer de véritables personnages et non pas simplement des « types ». Sa vision d'un protagoniste particulier rappelle le genre théâtral, avec ses canons tragiques, sans qu'il ne les mentionne lui-même. Dans les tragédies de Racine ou de Corneille, les dramaturges mettent en scène l'histoire de *Titus et Bérénice* ou du *Cid* en décrivant des personnages complexes. La tragédie s'oppose ici à la comédie où les personnages sont définis par un trait saillant, comme dans *L'Avare* ou *Le Misanthrope*. Fabien Cavaillé explique :

Contrairement au protagoniste comique, à qui l'on prête traditionnellement une unité de caractère (la coquette, le barbon, le valet rusé), le héros tragique n'a pas de type. Il y a plusieurs raisons à cela. D'une part, la production tragique est bien loin d'être homogène : à l'intérieur de ce genre, se trouvent rassemblées des traditions d'écriture, des codifications plus ou moins anciennes qui ne forment pas un système trans-historique uni. Les différents types de tragédies qui se succèdent en Europe retransforment sans cesse les caractéristiques du héros, lui assurant par là sa pérennité.¹⁴⁰⁶

Le critique module son propos par l'adverbe « traditionnellement », il n'est pas question de définir l'intégralité des protagonistes comiques par une unité de caractère. Dans son article, l'auteur indique également que la notion de personnage tragique se détache peu à peu du genre de la tragédie. C'est ce qui se passe chez Norris. L'auteur met en scène un protagoniste tragique dans un roman qu'il veut naturaliste. Dès ses débuts en écriture, il est à la recherche de destins particuliers : McTeague, le dentiste qui apprend son métier sans passer par une école, ou Vandover, artiste passionné par l'Europe, et qui finit abandonné de tous. Lars Ahnebrink note que les héros norrissien sont « all of a giant stature »¹⁴⁰⁷, et les affecte souvent de maladies nerveuses. De ce point de vue, les personnages de Norris rappellent ceux des tragédies.

Marcus et McTeague ont des atavismes primaires qui les amènent à leur propre mort. Ils se laissent aller à leur penchant animal : c'est ici que le déterminisme rejoint peu à peu une forme de destin tragique. Le premier réclame vengeance après qu'il a été selon lui spolié de sa fiancée et d'une petite fortune, tandis que le second a tué son épouse avant de fuir la justice. Le romancier souligne à de nombreuses reprises que les deux sont mus par leurs instincts dans une perspective

as closely as he might have done. He does not seem to me to have gotten down *into* their life and to have written from what he saw around him. His people are types, not characters ; his scenes and incidents are not particularized.

¹⁴⁰⁶ CAVAILLÉ Fabien, « Trois réflexions sur les ambiguïtés du personnage tragique Aristote-Racine Strehler », *Arzana* [En ligne], 14 | 2012, mis en ligne le 13 juillet 2015, lien disponible sur : <http://journals.openedition.org/arzana/634> ; DOI : 10.4000/arzana.634, consulté le 11 juillet 2019.

¹⁴⁰⁷ ANHEBRINK Lars, *The Influence of Émile Zola on Frank Norris*, in *Essays and Studies on American Language and literature*, edited by S. B. Liljegren, A. -B Lundequistska Bokhandeln and Harvard University Press, Upsala, 1947, p. 58.

d'une taille gigantesque.

déterministe. En ce sens, ils sont comparables à de nombreux personnages des *Rougon-Macquart*. Lorsque McTeague s'engage dans la Vallée de la Mort, un shériff tente de dissuader Marcus de le poursuivre car ni lui ni son ennemi ne pourront survivre longtemps dans le désert. Mais Marcus répond : « And I knew – I knew – good *God* ! I knew that girl – his wife – in Frisco. She's a cousin of mine, she is – she was – I thought once of – This thing's a personal matter of mine – an' that money he got away with, that five thousand, belongs to me by rights »¹⁴⁰⁸. De son côté, McTeague sent la menace instinctivement : « From that time on the fear never left him, the spur never ceased to bite, the instinct that goaded him to flight never was dumb ; hurry or halt, it was all the same »¹⁴⁰⁹. De la même façon, François Mouret sent le danger arriver dans *La Conquête de Plassans* : « Une grande défiance s'empara du fou ; avec un instinct tout animal, il flaira un danger »¹⁴¹⁰. La fin de l'histoire est conforme à leurs destins tragiques, auxquels la Vallée de la Mort, par son nom évocateur, participe en grande partie : « As McTeague rose to his feet, he felt a pull at his right wrist ; something held it fast. Looking down, he saw that Marcus in that last struggle had found strength to handcuff their wrists together. Marcus was dead now ; McTeague was locked to the body. All about him, vast, interminable, stretched the measureless leagues of Death Valley.¹⁴¹¹

Les personnages ont ici un caractère tragique, mais le message social est encore assez peu développé. Les protagonistes sont issus de milieux modestes sans être défavorisés.

Norris évolue à ce propos. Dans son pays, il découvre des problèmes sociaux similaires à ceux qui existent en France. De la même façon que Zola, il décide de s'inspirer d'un événement marquant de l'histoire de son pays : celui du combat social des fermiers contre la compagnie de chemin de fer qui leur a fait tout perdre en quelques années. L'intrigue ressemble à celle de *Germinal*, dans laquelle les mineurs sont en difficulté suite à la multiplication des mines — « Et voilà qu'on se remet à se serrer le ventre »¹⁴¹², de la même façon que la culture intensive du blé fait peser une menace sur les ranchs de Californie : « everything seemed to combine to lower the price of wheat. The extension of wheat areas always exceeded increase of population ; competition was

¹⁴⁰⁸ NORRIS Frank, *McTeague*, op. cit. p. 237.

Et je savais - je savais – bon *Dieu* ! Je connaissais cette fille – son épouse - à Frisco. Elle est une de mes cousines, elle est – elle a été – j'y ai pensé une fois – Cette chose est une affaire personnelle – cet argent avec lequel il est parti, ces cinq mille dollars, m'appartient de plein droit.

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 235.

Depuis lors, la peur ne l'a plus quitté, l'éperon n'a jamais cessé de mordre, l'instinct qui l'a poussé à fuir n'a jamais été muet; éveillé ou endormi, c'était pareil.

¹⁴¹⁰ *LCDP*, t. I, p. 1191.

¹⁴¹¹ NORRIS Frank, *McTeague*, op. cit p. 243.

Alors que McTeague se levait, il sentit une traction au poignet droit ; quelque chose était resté sur lui. Regardant vers le bas, il vit que Marcus, dans cette dernière lutte, avait trouvé la force de menotter leurs poignets ensemble. Marcus était mort maintenant ; McTeague était attaché à son cadavre. Tout autour de lui, vaste, interminable, étirait les lieues sans mesure de la "Vallée de la Mort".

¹⁴¹² *G*, t. III, p. 1137.:

growing fiercer every year. »¹⁴¹³.

Chez Zola, c'est la réduction de salaire qui déclenchera le mouvement social, tandis que ce sont les exigences de la compagnie de chemin de fer, cherchant d'abord à racheter des territoires à un prix dérisoire, puis montant drastiquement le prix du fret, qui acculeront les agriculteurs au combat. Quelques personnages ont un destin tragique, comme Hooven, un paysan qui loue les terres d'Harran Derrick. Il s'agit d'un immigré hollandais venu avec sa famille : il a tout à perdre dans le combat qui arrive. Son accent rend ses propos difficilement compréhensibles : « "Ach, Meest'r Ennixter, " cried the other, straightening up."Ach, dat's you, eh? Ach, you bedt he doand menege mitout me. Me, I gotta stay. I talk der straight talk mit der Governor. I fix 'em. [...]. Eh? Wat you tink von dose ting?" » Cette phrase signifie probablement : « Ah, Mestre Annixter, Ah, that's you, eh ? Ah, you bet he does manage without me. Me, I have to stay. I talk a straight talk with Governor. Eh ? What do you think of those things ?" »¹⁴¹⁴. Hooven exprime ainsi son inquiétude à de nombreux personnages qui malheureusement ne cherchent pas vraiment à le comprendre, et s'agacent de ses demandes. Son aspect noir et sale et le fait qu'il travaille la terre semblent le condamner à mort dès le départ. Néanmoins, Annixter lui trouve au fil du temps une certaine grandeur : « Then it was Los Muertos and Hooven, the sordid little Dutchman, grimed with the soil he worked in, yet vividly remembering a period of military glory, exciting himself with recollections of Gravelotte and the Kaider, but contented now in the country of his adoption, defining the Fatherland as the place where wife and children lived »¹⁴¹⁵. Hooven devient le symbole du rêve américain au sens large : celui qui donne une nouvelle chance aux citoyens du monde.

Lorsque ce personnage est sacrifié, c'est un symbole fort de l'inefficacité de ce rêve américain. Le groupe des agriculteurs décide de se confronter physiquement à la compagnie de chemin de fer. De nombreuses incompréhensions entre les deux camps mènent à la fusillade. Harran croit que le gouverneur les appelle, alors que c'est faux : « The Governor is calling us »¹⁴¹⁶. D'autres le suivent, sans comprendre que personne ne le leur a demandé. Ensuite, un animal renverse

¹⁴¹³ NORRIS Frank, *The Octopus*, op. cit., p. 16.

Tout semblait se combiner pour faire baisser le prix du blé. L'extension des superficies de blé dépassait toujours l'augmentation de la population ; la concurrence s'intensifiait chaque année.

¹⁴¹⁴ *Ibid.*, 45.

Ah, Mestre Annixter, Ah, c'est toi, hein ? Ah, tu paries qu'il se débrouille sans moi. Moi, je dois rester. Je parle franchement avec le gouverneur. Eh Que pensez-vous de ces choses ?

¹⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 55.

Puis c'était Los Muertos et Hooven, le petit hollandais sordide, tout sale du sol dans lequel il travaillait, ayant pourtant connu une période de gloire militaire, se passionnant pour les souvenirs de Gravelotte et du Kaider, et pourtant satisfait dans son pays d'adoption à présent, définissant la patrie comme l'endroit où vivent sa femme et ses enfants.

¹⁴¹⁶ NORRIS Frank, *The Octopus : A Story of California* op. cit., p. 137.

Le gouverneur est en train de nous appeler.

Garnett : « the incident, indistinctly seen by them, was misinterpreted »¹⁴¹⁷. C'est ainsi qu'Hooven, fou de rage, se met à tirer sur le groupe d'hommes de la compagnie, groupe qui réplique en le tuant, lui et plusieurs de ses camarades. Norris apporte de l'ironie tragique à la situation : c'est une suite de circonstances qui mènent au bain de sang. Hooven est donc un personnage porteur d'une forte symbolique dont le destin tragique vient souligner la fin d'une ère en Amérique.

Bonnemort et Hooven peuvent être comparables, si la situation de chaque pays est prise en compte. Le père des Maheu parle effectivement d'une façon plus intelligible que celle d'Hooven, bien que son langage soit assez populaire : « Oh ! Ce ne sont pas les fabriques qui manquent. Fallait voir ça, il y a trois ou quatre ans ! »¹⁴¹⁸. Nous posons l'hypothèse que les États-Unis, du fait de leur histoire, ont eu beaucoup plus affaire aux étrangers. Ainsi, les immigrants sont fatalement plus touchés par la pauvreté que les autres : Hooven représente donc la même symbolique que Maheu. Les destins des personnages se ressemblent également, celui du fils de Bonnemort étant très proche de celui de l'agriculteur de *The Octopus*. Le fils de Maheu meurt dans l'affrontement avec les soldats tandis qu'Hooven lui-même meurt dans la lutte avec la compagnie de chemin de fer.

Les destins tragiques des personnages correspondent à plusieurs objectifs de Norris : il crée des protagonistes qui ne sont pas des « types » mais qui correspondent à des observations de la réalité. Il s'inspire des romans zoliens pour créer un déterminisme qui pousse les actants vers leur destin. Ses réflexions théoriques, bien qu'elles puissent sembler loin de Zola, sont en vérité en phase avec la façon dont l'auteur français construit ses personnages. Norris propose une réinterprétation du déterminisme. Dans les premiers romans, il s'agit surtout de condamner des êtres qui ne parviennent pas à dépasser leurs instincts. Norris ne présente jamais Marcus, McTeague ou même Vandover comme de pauvres innocents ou des symboles de la pauvreté : comme Zola, il laisse au lecteur le loisir de se faire son opinion. Les choses évoluent cependant. Avec la création d'Hooven, l'auteur américain symbolise un idéal. En sacrifiant le symbole, l'esthétique du personnage tragique est ainsi mise au service d'un message social. En outre, Norris cherche à donner aux États-Unis une véritable littérature nationale : tout en s'inspirant des canons zoliens, il les transpose dans son propre territoire pour actualiser son propos.

c) *Mise en abyme au service d'un chant épique idéaliste*

Dans la *Trilogie du Blé*, l'auteur s'inspire de l'épicité zolienne. Donald Pizer précise : « Une base de ce développement dans la pensée critique de Norris est également présente dans son

¹⁴¹⁷ *Ibid.*

L'incident, aperçu de façon indistincte, fut mal interprété.

¹⁴¹⁸ *G*, t. III, p. 1196.

admiration précoce pour l'ampleur épique de Hugo et Zola. »¹⁴¹⁹. Le romancier construit le personnage de Presley, personnage embrayeur selon la définition de Philippe Hamon : « Ils sont les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur, ou de leurs délégués : personnages "porte-parole", chœurs de tragédies antiques, [...] »¹⁴²⁰. C'est le double de l'auteur qui conte l'affrontement entre les deux camps. Presley est un écrivain en mal d'inspiration, qui finit par écrire une épopée à la façon d'Homère qu'il nomme : « Song of the West ». Comme Étienne de *Germinal*, il est l'étranger qui arrive parmi les fermiers : il permet ainsi au lecteur de les découvrir. Au début de l'histoire, il rappelle par son incapacité à écrire le Claude Lantier de *L'Œuvre*, mais assez rapidement, le combat des agriculteurs contre la compagnie de chemin de fer lui permet de revenir à la création : « His writing (Presley) had by this time undergone a complete change. The notes for his great Song of the West, the epic poem he once had hoped to write he had flung aside, together with all the abortive attempts at its beginning. »¹⁴²¹. Il peut être rapproché à divers titres d'Étienne dans *Germinal* et rappelle les narrateurs des *Trois villes* et de *Évangiles*. Norris écrit son œuvre en 1900, *Vérité* n'est pas encore paru et se trouve donc exclu de l'analyse.

Presley et Étienne sont introduits dès le début du roman. Le premier discute avec le fermier Hooven des problématiques de la compagnie de chemin de fer, et le deuxième découvre à travers le regard du vieux Maheu les conditions de vie à la mine. Les deux incipit mettent en scène un expert qui guide non seulement le personnage novice, mais aussi le lecteur. Norris a repris cette technique d'introduction mais s'éloigne ensuite du personnage zolien. Celui-ci est parfois ambivalent, le meneur de la grève, après avoir été adulé, s'éloigne des préoccupations de ses camarades : « La délivrance viendrait des prêtres de campagne, tous se lèveraient pour rétablir le royaume du Christ, avec l'aide des misérables ; et il semblait être déjà à leur tête, [...] Cette ardente prédication l'emportait en paroles mystiques, depuis longtemps, les pauvres gens ne le comprenaient plus »¹⁴²². Le personnage norrissien rend la mise en abyme évidente en insistant sur le côté épique : « Presley was delighted with it all. It was Homeric, this feasting, this vast consuming of meat and bread and wine, followed now by games of strength. An epic simplicity and directness, an honest Anglo-Saxon mirth and innocence, commended it. »¹⁴²³. Norris accentue le passage grâce aux adjectifs

¹⁴¹⁹ PIZER Donald, « Introduction », *The Literary Criticism of Frank Norris*, op. cit., p. XVIII.

Some basis for this development in Norris' critical thinking is also present in his early admiration for the epic breadth of Hugo and Zola.

¹⁴²⁰ HAMON Philippe, « Pour une étude sémiologique du personnage », *La Poétique du Récit*, op. cit., pp. 122-3.

¹⁴²¹ NORRIS Frank, *The Octopus*, op. cit., p. 97.

Son écriture (Presley) avait à cette époque subi un changement complet. Les notes de sa grande chanson de l'Ouest, le poème épique qu'il avait espéré écrire, il l'avait jeté, ainsi que toutes les tentatives avortées de ses débuts.

¹⁴²² *G*, t. III, p. 1473.

¹⁴²³ NORRIS Frank, *The Octopus : A Story of California* op. cit., p. 132.

Presley était ravi de tout cela. C'était Homérique, cette fête, cette vaste consommation de viande, de pain et de vin, suivie maintenant de jeux de force. La simplicité épique, la franchise, l'honnête bonne humeur

« epic » et « Homeric », et grandit également le peuple Anglo-Saxon.

Presley est assez manichéen dans ses réflexions, et le narrateur ne le remet en cause que sporadiquement en début de roman. Il est d'abord peu intéressé par les problèmes économiques des agriculteurs. Son mépris envers Hooven est évident dès les premières pages, notamment à travers l'emploi du discours indirect libre : « He had nothing to do with the management of the ranch, and if Hooven wanted any advice from him, it was so much breath wasted »¹⁴²⁴. Il n'est concentré que sur sa difficulté à écrire. Son attitude vis-à-vis des pauvres gens évolue au fur et à mesure du roman. Il décide de décrire leur histoire dans sa « Song of the West » qui se confond avec *The Octopus*. Presley commente les événements auxquels il est confronté, expliquant tout le drame de leur situation. Il joue aussi le rôle de personnage anaphore, que Philippe Hamon définit ainsi : « éléments à fonction essentiellement organisatrice et cohésive, ils sont en quelque sorte les signes mnémotechniques du lecteur ; personnages de prédicateurs, personnages doués de mémoire, personnages qui sèment ou interprètent des indices, etc. »¹⁴²⁵. Cette fonction permet de se repérer à travers les divers événements du livre et d'avoir des rappels récurrents de la situation. Avec son analyse et ses retours réguliers sur l'histoire qu'il adapte dans « The Song of the West », il joue bien le rôle mémoriel propre au personnage anaphore selon Philippe Hamon. Grâce à lui, le narrateur parvient à créer un certain suspense, par exemple dans ce passage où il commence à se douter du piège tendu par la compagnie de chemin de fer : « But now, Presley could not fail to detect traces of a more deep-seated travail. Something was in the wind, the times were troublous. What next was about to happen ? What fresh calamity impended ? »¹⁴²⁶. La subjectivité de Presley rappelle Matthieu de *Fécondité*. Celui-ci se montre souvent dubitatif devant les mensonges ou la naïveté de ses amis, et découvre régulièrement la vérité en même temps que le lecteur. Par exemple, lorsque Morange croit Reine dans un château du Loiret, Matthieu évoque la possibilité d'un futur mariage, avant de découvrir la jeune femme dans un endroit sordide : « Comme il s'étonnait de trouver là, les roues dans le ruisseau, stationnant, un coupé de maître, luxueusement attelé, il vit sortir deux femmes de la plus immonde des maisons, qui, vivement, montèrent, disparurent, et il reconnut malgré les voilettes, Sérafine accompagnée de Reine »¹⁴²⁷. Zola montre le rôle pervers de Sérafine dont il se sert pour dénoncer la situation. Pour Norris, il s'agit d'autres idéaux en lien avec sa personnalité et son pays.

et l'innocence anglo-saxonne avait présidé l'événement.

¹⁴²⁴ *Ibid.*, p. 4

Il n'avait rien à voir avec la gestion du ranch, et si Hooven voulait des conseils de sa part, c'était autant de souffle perdu.

¹⁴²⁵ HAMON Philippe, « Pour une étude sémiologique du personnage » *La Poétique du Récit*, op.cit. p. 123.

¹⁴²⁶ NORRIS Frank, *The Octopus*, op. cit., p. 120.

Mais maintenant, Presley ne pouvait plus manquer les traces d'un travail plus profond. Quelque chose était dans l'air, les temps étaient difficiles. Qu'allait-il se passer ensuite ? Quelle nouvelle calamité s'ensuivrait ?

¹⁴²⁷ ZOLA Émile, *Fécondité*, L'Harmattan, Paris, 1993, p. 377.

Presley commence à s'intéresser aux problèmes sociaux de la région dans laquelle il vit après une discussion avec Vanamee où ils évoquent ensemble le projet artistique d'écrire la « Song of the West ». le poète lui explique alors ce qu'il veut écrire : « sing the vast, the terrible song ; the song of the People ; the forerunners of empire ! »¹⁴²⁸. Son interlocuteur lui fait alors comprendre que toute son inspiration se trouve dans cette région : « Yes, it is there. It is life, the primitive, simple, direct life, passionate, tumultuous. Yes, there is an epic there. »¹⁴²⁹. La création commence grâce à l'épique : « Epic, yes, that's it. It is the epic I'm searching for »¹⁴³⁰. Ce passage marque le début de la rédaction de Presley, dont l'œuvre rencontre le succès à la fin du récit. Norris met l'accent sur le côté profondément « epic » de son point de vue. L'épicité représente la clef dont se servent à la fois Norris et Presley pour développer leur idée sociale d'une Amérique du Nord unie dans la littérature. Comme Zola, l'Américain met en scène un personnage embrayeur pour porter ses propres idéaux.

Néanmoins, les *Évangiles* ont la caractéristique de se terminer sur un monde idéal et utopique : tout finit bien. Ce n'est pas le cas dans dans *The Octopus*. Presley a un avis négatif sur les actions de la compagnie de chemin de fer. Alors que les fermiers pensent avoir gagné la bataille en forçant les gérants à payer correctement le blé, la compagnie décide d'augmenter drastiquement le coût du transport, dans un contexte où les routes sont impraticables. Cette situation provoque la ruine des agriculteurs, mais elle est présentée comme une image de la toute-puissance du blé par Shelgrim : « You are a very young man. Control the road ! Can I stop it ? [...] I can not control it. It is a force born out of certain conditions, and I - no man - can stop it or control it. Can you, Mr. Derrick, stop the Wheat growing ? [...] Can any one stop the Wheat ? Well, then no more can I stop the Road. »¹⁴³¹. Shelgrim a l'air ici de justifier l'indifférence face au drame qui s'est joué. Le sacrifice des fermiers était pour lui inéluctable et nécessaire. C'est d'ailleurs à cette conclusion qu'en vient Presley : « It was true, as Shelgrim had said, that forces rather than men had locked horns in that struggle, but for all that the men of the Ranch and not the men of the Railroad had suffered. »¹⁴³². L'image du déterminisme se rapproche de l'épicité. Le roman finit en effet sur une

¹⁴²⁸ NORRIS Frank, *The Octopus : A Story of California* op. cit., p. 12.

chantez le vaste, le terrible chant ; la chanson du Peuple ; les précurseurs de l'empire !

¹⁴²⁹ *Ibid.*

Oui, c'est là. C'est la vie, la vie première, simple, directe, passionnée, tumultueuse. Oui, il y a une épicité ici.

¹⁴³⁰ *Ibid.*

Épique, oui, c'est ça. C'est l'épicité que je recherche.

¹⁴³¹ *Ibid.*, p. 152.

Vous êtes un très jeune homme. Contrôler la route ! Puis-je l'arrêter ? [...] Je ne peux pas la contrôler. C'est une force née de certaines conditions, et ni moi – ni personne - ne peut l'arrêter ou la contrôler. Pouvez-vous, monsieur Derrick, arrêter la culture du blé? [...] Peut-on arrêter le blé? Eh bien, il ne m'est pas plus possible d'arrêter la route.

¹⁴³² *Ibid.*

Il était vrai, comme l'avait dit Shelgrim, que les forces plutôt que les hommes avaient verrouillé les positions dans cette lutte, mais malgré cela c'était les hommes du Ranch et non les hommes du Chemin de fer qui avaient souffert.

note d'espoir, Lyman Derrick, finalement repent, est candidat pour devenir gouverneur de Californie. La fin ouverte laisse à penser que le fils de Magnus pourra assurer des jours meilleurs aux agriculteurs. Norris souhaite-il absoudre la compagnie de chemin de fer ? Biencourt l'explique par la pression sociale que vivaient les auteurs américains : « Nous ne doutons pas qu'en son for intérieur il ne condamnât le Trust, mais il dut craindre qu'on l'accusât d'intentions révolutionnaires »¹⁴³³. Dans l'ensemble, l'auteur américain reprend la technique du personnage embrayeur des *Évangiles* afin de développer ses propres conceptions politiques et sociales, et surtout de créer cette littérature nationale. Il ajoute en outre une mise en abyme dans laquelle il s'identifie à Presley. Les conceptions du personnage, comme dans *Fécondité* et *Travail*, rejoignent celle de l'auteur. Le style de Zola est cependant proche de l'utopie, alors que Norris place son intrigue dans un monde qui rappelle davantage les *Rougon-Macquart*. L'auteur américain utilise une technique zolienne pour défendre son point de vue dans un cadre où Zola s'interdisait de conclure. Si l'influence de l'œuvre française est bien présente, Norris s'éloigne de ses principes pour aller vers une épicité plus idéaliste où il intègre ses propres conclusions.

Norris a ainsi proposé une relecture de l'œuvre zolienne au niveau thématique. Sa réflexion théorique l'a poussé à considérer l'aspect scientifique et l'imaginaire zolien comme un tout : il a ainsi accepté le déterminisme qu'il lie à l'épicité, à la romance et au drame. L'auteur chante le territoire américain pour lui donner une unité. Les premières œuvres de l'auteur sont différentes de la trilogie du blé. *Vandover and the Brute* comme *McTeague* prennent leurs inspirations dans la vie de l'écrivain et rappellent les *Rougon-Macquart*. Leurs textes intègrent les thèmes de la déchéance, du déterminisme et de la territorialisation. Le romancier suit le modèle de Zola pour enquêter rigoureusement sur les territoires et événements mis en place. Il déroule les destins des personnages pour rapprocher le déterminisme du tragique. *L'Épopée du Blé* marque un tournant dans sa façon d'écrire. Norris se détache de la philosophie zolienne pour développer un message social qu'il fait porter à des personnages embrayeurs. La mise en abyme qu'il construit afin de créer un véritable chant de l'Ouest marque la prégnance de ses idéaux sur sa création littéraire. Norris transfère les techniques de narration utilisées dans les *Évangiles* dans un monde plus réaliste. Il défend aussi ses propres thèses. Sa réinterprétation du modèle implique des sources d'inspiration dans des œuvres zoliennes très différentes, dans lesquelles il sélectionne la matière littéraire.

III L'inspiration stylistique

¹⁴³³ BIENCOURT Marius, *Une influence du Naturalisme Français en Amérique : Frank Norris*, op. cit., p. 103.

L'étude du déterminisme et de l'épicité révèle l'influence globale de Zola sur Norris. L'analyse comparée des stylistiques de chaque auteur vient compléter la réflexion. Si l'intrigue de *McTeague* ressemble à celle de *L'Assommoir*, elle est également proche d'autres romans de Zola comme *La Bête Humaine*. Comme Jacques Lantier, McTeague tue sa partenaire amoureuse, Trina. Le thème des violences conjugales est également largement exploité dans *Thérèse Raquin*. Norris, dans son choix du déterminisme, s'intéresse aux pulsions meurtrières : il s'agit donc d'une analyse indispensable.

Par la suite, l'auteur a opté pour des objectifs plus orientés vers la morale. Ainsi, Norris porte un intérêt spécifique à l'aspect social du naturalisme ; il reprend quelques topos zoliens sur l'avènement du capitalisme et la révolte des ouvriers. L'incipit de *The Octopus* reprend en partie celui de *Germinal*, tandis que les deux romans mettent chacun une révolte en scène. La problématique sociale est au cœur de la réécriture de Norris.

Enfin, La trilogie du blé utilise les symboles de la terre, de la révolte et du pouvoir de l'argent ; Zola a traité de ces thèmes dans divers romans comme *La Terre*, *Fécondité*, *Germinal*, *La Curée* et *L'Argent*. La dynamique de la force créatrice est présente dans les œuvres de deux auteurs. Ces topoï sont marqués par le déterminisme mais aussi par l'épicité. Malgré l'opinion négative de Norris sur *Fécondité*, il a semble-t-il repris la stylistique de certaines descriptions dans *The Octopus*.

1 Réécriture de la pulsion de meurtre

Dans *La Bête Humaine*, Séverine est mariée à Jacques Roubaud mais entretient rapidement une relation adultérine avec Jacques Lantier. Ce dernier ressent depuis le début de l'histoire des difficultés à différencier ses pulsions violentes de son désir sexuel. Il manque plusieurs fois d'assassiner Flore. Son attirance envers Séverine le fait plusieurs fois avancer ses mains pour l'étrangler sans pour autant aller jusqu'au meurtre final. Du côté de McTeague, les choses sont un peu différentes. Le jeune homme terrorise Trina et la violence depuis de nombreux mois pour lui soutirer de l'argent. Son épouse est avide et perd peu à peu tout ce qu'elle a. Le jour où elle refuse de faire l'aumône à son mari, celui-ci la tue.

Les deux passages décrivant le meurtre sont comparables car il s'agit d'une pulsion de violence irrépressible de la part du personnage masculin, que Séverine et Trina exacerbent involontairement. La première veut réaliser son rêve de fuir avec son amant tandis que la deuxième succombe à sa passion pour l'argent. Cependant, la narration est différente : tandis que Zola analyse le paysage intérieur de Jacques, minimisant les phases d'action au minimum, Norris décrit une véritable lutte en prenant le point de vue de la victime. Le personnage zolien est également un meurtrier sans motif, tandis que McTeague veut voler son épouse.

Le texte de *La Bête Humaine* présente le meurtre ainsi :

Jacques, sans se retourner, de sa main droite, tâtonnante en arrière, avait pris le couteau. Et, un instant, il resta ainsi, à le serrer dans son poing. Était-ce sa soif qui était revenue, de venger des offenses très anciennes, dont il aurait perdu l'exacte mémoire, cette rancune amassée de mâle en mâle, depuis la première tromperie au fond des cavernes ? Il fixait sur Séverine ses yeux fous, il n'avait plus que le besoin de la jeter morte sur son dos, ainsi qu'une proie qu'on arrache aux autres. La porte d'épouvante s'ouvrait sur ce gouffre noir du sexe, l'amour jusque dans la mort, détruire pour posséder davantage.

« Embrasse-moi, embrasse-moi... »

Elle renversait son visage soumis, d'une tendresse suppliante, découvrait son cou nu, à l'attache voluptueuse de la gorge. Et lui, voyant cette chair blanche, comme dans un éclat d'incendie, leva le poing, armé du couteau. Mais elle avait aperçu l'éclair de la lame, elle se rejeta en arrière, béante de surprise et de terreur.

« Jacques, Jacques... Moi, mon Dieu ! Pourquoi ? Pourquoi ? »

Les dents serrées, il ne disait pas un mot, il la poursuivait. Une courte lutte la ramena près du lit. Elle reculait, hagarde, sans défense, la chemise arrachée.

« Pourquoi ? mon Dieu ! pourquoi ? »

Et il abattit le poing, et le couteau lui cloua la question dans la gorge. En frappant, il avait retourné l'arme, par un effroyable besoin de la main qui se contenait : le même coup que pour le président Grandmorin, à la même place, avec la même rage. Avait-elle crié ? il ne le sut jamais. À cette seconde, passait l'express de Paris, si violent, si rapide, que le plancher en trembla ; et elle était morte, comme foudroyée dans cette tempête.¹⁴³⁴

Le narrateur prend soin de guider le lecteur en lui expliquant la pulsion de Jacques grâce à l'intervention de son discours intérieur. La confusion entre le désir de chair et la pulsion de meurtre est mise en valeur : « découvrait son cou nu, à l'attache voluptueuse de la gorge ». Le premier coup reçu arrive vers la fin du passage et tue Séverine instantanément. Zola raconte ici le basculement d'une relation amoureuse dans la violence extrême, mais prépare la scène en amont et rend l'événement assez esthétique. Il n'est pas question de multiples détails, la jeune femme n'a pas le temps d'agoniser. Le terme « tuer » n'est d'ailleurs pas employé, le narrateur lui préfère la périphrase « le couteau lui cloua la question dans la gorge ». À la lumière des réactions américaines au modèle zolien dans les périodiques et aux modes opératoires employés dans les traductions, cette scène heurte à divers titres la morale américaine. Ce type de passage est condamné chez les critiques et passé sous silence chez les traducteurs. Par exemple dans *La Terre*, George D. Cox refusait de traduire la confusion entre la pulsion violente et l'envie sexuelle de Buteau envers Françoise, mais transcrivait sans dommage le meurtre du vieux Fouan. Il n'est donc pas surprenant que l'auteur américain n'ait pas associé désir et violence dans son propre roman.

Chez Norris, les choses sont un peu complexes, car l'auteur a lui-même censuré ce qu'il avait écrit au départ. Voici ce qui apparaît dans la version publiée :

¹⁴³⁴ *LBH*, t. IV, p. 1297.

“You ain’t going to make small of me this time. Give me that money”.

“No.”

“You won’t, huh ? You won’t give me it ? For the last time.”

“No, no.”

Usually the dentist was slow in his movements, but now the alcohol had awakened in him an ape-like agility. He kept his small dull eyes upon her, and all at once sent his fist into the middle of her face with the suddenness of a relaxed spring.

Beside herself with terror, Trina turned and fought him back ; fought for her miserable life with the exasperation and strength of a harassed cat ; and with such energy and such wild, unnatural force, that even McTeague for the moment drew back from her. But her resistance was the one thing to drive him to the top of his fury. He came back at her again, his eyes drawn to two fine twinkling points, and his enormous fists, clenched till the knuckles whitened, raised in the air.

Then it became abominable.

In the Schoolroom outside, behind the coal scuttle, the cat listened to the sounds of stamping and struggling and the muffled noise of blows, wildly terrified, his eyes bulging like brass knobs. At last the sounds stopped on a sudden ; he heard nothing more. Then McTeague came out, closing the door. The cat followed him with distended eyes as he crossed the room and disappeared through the street door.¹⁴³⁵

Jusqu'au moment du meurtre, McTeague et Trina ressemblent aux couples de Thérèse et Laurent, Coupeau et Gervaise ou Nana et Fontan. Ils sont violents les uns avec les autres, mais les coups ne dépassent pas une certaine intensité. Norris a choisi de graduer cette brutalité jusqu'au meurtre. Les raisons de McTeague pour tuer Trina sont explicitées depuis longtemps : le dentiste ne parvient pas à maîtriser ses appétits. Il tue pour obtenir de l'argent. Sa façon de tuer Trina, en la rouant de coups, est bien différente de l'esthétique zolienne qui consiste à achever le meurtre en une seule fois. Aucune esthétique particulière n'est donnée aux coups. La confusion entre la pulsion de sexe et la pulsion de meurtre n'a pas affaire avec l'histoire. La partie censurée par Norris lui-même

¹⁴³⁵NORRIS Frank, *McTeague*, op. cit., pp. 205-206.

Tu ne vas pas me prendre pour un enfant cette fois. Donne-moi cet argent.

- Non.

- Pour la dernière fois, me donneras-tu cet argent ?

- Non.

- Non, hein ? Tu ne vas pas me le donner ? Pour la dernière fois.

- Non, *non*. »

Habituellement le dentiste était lent dans ses mouvements, mais à ce moment l'alcool avait éveillé en lui une agilité semblable à celle du singe. Il garda sur elle ses petits yeux éteints, et envoya tout d'un coup son poing au milieu de son visage avec la soudaineté d'un jet d'eau.

Hors d'elle, terrorisée, Trina se tourna et répliqua ; elle se battit pour sa misérable vie avec l'exaspération et la force d'un chat harcelé ; et avec une telle énergie et une telle sauvagerie, une force surnaturelle, que même McTeague recula un instant. Mais sa résistance était justement ce qui le fit aller au bout de sa fureur. Il revint vers elle, ses yeux étirés au point de devenir deux points scintillants, et ses énormes poings, serrés jusqu'à ce que les jointures blanchissent, se dressèrent dans les airs.

Puis ce fut abominable.

Dans la salle de classe au dehors, à côté du sas à charbon, le chat écoutait les bruits de pas, de piétinement, et le son sourd des coups, il était complètement terrifié, ses yeux étaient exorbités. À la fin les bruits cessèrent soudainement, il n'entendit rien de plus. Alors McTeague sortit en fermant la porte. Le chat le suivit avec de grands yeux alors qu'il traversait la pièce et disparaissait à travers la porte de la rue.

détaille plus encore les violences de l'époux, expliquant la façon dont il tape, parfois avec un poing, parfois avec un pied.

L'auteur a créé une scène de meurtre très détaillée alors que Zola raconte essentiellement les causes psychologiques qui poussent Jacques à agir. Les deux meurtriers sont différents : Norris se conforme ici davantage à l'image qui ressort de l'auteur français dans les périodiques qu'au texte zolien. Les critiques littéraires ont transmis l'idée que celui-ci était essentiellement violent et brutal. Les modes opératoires de traduction nous indiquent également les raisons de la colère : la confusion entre le sexe et la violence sont systématiquement censurées. Norris aurait finalement décidé de reprendre à son compte le cliché que la majorité des critiques américains ont formé sur Zola concernant sa brutalité, tout en élaguant la partie considérée comme immorale. Il réinterprète les romans de l'auteur français en fonction de la vision véhiculée par les journalistes.

Par exemple, les théories de Darwin qui sont régulièrement rapprochées du naturalisme sont inhérentes à la lutte de Trina. La jeune femme a des difficultés à survivre, notamment à cause de sa passion pour l'or. Elle souhaite pouvoir le contempler en le gardant chez elle : elle se prive ainsi de rentes. Elle ne peut pas non plus sculpter ses petites statuettes car McTeague lui a abîmé les doigts. Elle n'est plus adaptée à la société, elle est moins forte que son ex-mari : le plus fort tue la plus faible. En outre, l'auteur américain a explicité le meurtre, tandis que Zola fait des ellipses. Lorsque ce dernier écrit : « Les dents serrées, il ne disait pas un mot, il la poursuivait. Une courte lutte la ramena près du lit. Elle reculait, hagarde, sans défense, la chemise arrachée »¹⁴³⁶, Norris narre cette lutte en accentuant le côté animal mais censure toute forme de sensualité. C'est d'autant plus le cas dans la partie que l'auteur a finalement coupée, et dont nous reproduisons ici quelques phrases : «McTeague strucks and battered as though his arms would never tire, beating blindly upon her head, her arms, on her body wherever his fists happened to fall, striking now with alternate fists, now with both together and now kicking with his heavy shod boots. He spoke never a word. He uttered no sound. Through it all he was absolutely silent, now and then drawing a deep breath through his nostrils »¹⁴³⁷. Aucun sentiment ou discours intérieur n'est développé : l'ensemble du paragraphe consiste en une série d'actions. La scène de Norris ressemble en partie à la traduction de *La Terre*, où Buteau maltraitait Françoise sans qu'il soit mention de désir entre eux.

Au niveau linguistique, il existe pourtant quelques points communs entre les deux passages. L'analyse sémantique ayant révélé que l'aspect psychologique du texte français a été occulté, Norris

¹⁴³⁶ *LBH*, t. IV, p. 1297.

¹⁴³⁷ NORRIS Frank, *McTeague*, op. cit., p. 206.

McTeague se débat et frappe comme si ses bras ne se fatiguaient jamais, frappant aveuglément sur sa tête, ses bras partout où ses poings tombaient, frappant ensuite alternativement avec chacun de ses poings, puis les deux poings ensemble, puis lui donnant des coups de pieds avec ses grosses bottes. Il ne disait pas un mot. Il n'émit aucun son. Pendant tout ce temps, il resta absolument silencieux, prenant de temps en temps une profonde respiration par les narines.

n'utilise de fait pas de marques du discours intérieur. Lorsque Zola utilise de courtes séquences rythmiques dans son texte, il permet de suggérer la force d'une sensation ou d'un sentiment, voire de créer un implicite. Dans *McTeague*, les premiers mots qui décrivent Trina sont caractérisés par la brièveté de chaque séquence¹⁴³⁸. Un lien existe cependant entre chaque syntagme. La répétition du verbe battre ainsi que de nombreux mots de liaisons permettent de souligner l'enchaînement des faits. De nouveau, cette réécriture nous interroge concernant l'influence des critiques, qui avaient par exemple des difficultés à comprendre le comportement de Coupeau dans *L'Assommoir*¹⁴³⁹. C'est aussi un reproche fait à Zola en creux par les traducteurs, qui rajoutaient parfois du texte pour expliciter. Norris rétablit le lien qui, selon les Américains, manquait à sa littérature. Cependant, nous remarquons une phrase rappelant le style zolien dans la phrase « Puis ce fut abominable », mise en retrait comme un paragraphe à part entière. Outre son efficacité assez zolienne, elle démontre un pouvoir suggestif.

Ainsi, l'analyse de ce passage révèle un appui sur la philosophie darwiniste et les stéréotypes identifiés dans les textes critiques. La littérature norrissienne est déterminée par l'interprétation du modèle zolien par les journalistes américains. Celle-ci accepte facilement la violence et le meurtre mais peu les causes psychologiques et sensuelles développées par Zola. C'est la réflexion qui était menée par un article sur *La Débâcle*¹⁴⁴⁰, dans lequel le journaliste estimait que le réalisme était extrême mais qu'il ne remettait pas en cause la moralité. Norris construit un personnage violent mais dont les pulsions ne sont pas particulièrement tournées vers le sexe. Il occulte tout le discours intérieur de *McTeague*. L'analyse des traductions avaient révélé une tendance à l'explicitation continue, même de la part d'Edward Binsse, dont il avait été démontré qu'il travaillait avec rigueur. Pour exemple, la pulsion de Gervaise devant l'alambic était verbalisée convenablement dans la traduction, alors que Zola la laissait implicite¹⁴⁴¹. Norris explicite longuement toute les étapes du meurtre, en laissant du lien linguistique pour guider son lecteur. Au moment où il écrit *McTeague*, l'écrivain américain prend donc une inspiration tout en nuance chez Zola. Il est largement influencé par la réception de son propre pays. Les critiques américaines ont souligné et apprécié l'aspect social des romans zoliens, qui aurait un intérêt à être étudié dans divers extraits.

¹⁴³⁸ *Ibid.*, p. 205.

Beside herself with terror, Trina turned and fought him back ; **fought** for her miserable life with the exasperation and strength of a harassed cat ; and with such energy and such wild, unnatural force, that even *McTeague* for the moment drew back from her.

¹⁴³⁹ ANONYME, « The Latest Specimen of French Popular Literature », *The Nation*, New York, XXIV, n°611, 15 mars 1877, p. 161.

¹⁴⁴⁰ ANONYME, « *The Downfall* », *The Literary World*, Boston, XXIII, n°15, 16 juil. 1892, p. 245.

¹⁴⁴¹ *LA*, t. II, p. 411., ZOLA Émile, *Gervaise. (L'Assommoir), The Natural and social Life of a Family under the Second Empire. A novel.*, Translated by Edward Binsse, op. cit., p. 42.

« C'est bête, ça me fait froid, cette machine... la boisson me fait froid... » devient: « Its's stupid, but that machine makes me shudder. I dread drink. »

2 Réécriture des causes et conséquences sociales

Lorsqu'il écrit *The Octopus*, Norris prend son inspiration dans divers romans zoliens. De par son aspect social, l'influence de *Germinal* est prépondérante dès le début de l'histoire, avec une mise en scène similaire dès les incipit des deux œuvres. Hooven ressemble à Maheu, tandis que Presley prend le rôle d'Étienne. Hooven vient expliquer à Presley ses craintes dans un anglais approximatif : « ME, I get der sach alzoh, hey ? You hef hear about dose ting ? Say, me, I helf on der ranch been sieben yahr - seven yahr. »¹⁴⁴². Le début de *Germinal* est construit de la même façon. Étienne, le futur chef de la révolte, arrive à Montsou, et découvre la misère par la bouche de Vincent Maheu : « Et voilà qu'on se remet à se serrer le ventre. Une vraie pitié dans le pays, on renvoie le monde, les ateliers ferment les uns après les autres... »¹⁴⁴³. Vincent Maheu, comme Hooven, est pauvre. Chacun est appelé d'un nom différent par le reste des personnages : Vincent Maheu est « Bonnemort », pour avoir survécu trois fois au Voreux, et Hooven est surnommé « Bismarck », à cause de ses origines allemandes. Plus tard dans le roman, le moment de la lutte entre les exploités et les exploités rappelle la lutte de *Germinal*. Les écrivains décrivent l'évolution des tensions jusqu'à la mort des plus fragiles.

Pourtant, si la structure du roman de Norris peut s'avérer similaire à celle de *Germinal*, l'auteur américain développe des problématiques et une vision du monde souvent différentes. Les remarques seraient à peu près les mêmes sur l'incipit et le moment de la lutte finale. Nous choisissons de prendre en exemple ce dernier passage du fait de son aspect symbolique fort quant aux influences de Norris. Voici le passage étudié chez Zola :

Il y eut d'abord un recul, un profond silence. Les grévistes restaient dans l'étonnement de ce coup de force. Puis, un cri monta, exigeant les prisonniers, réclamant leur liberté immédiate. Des voix disaient qu'on les égorgeait là-dedans. Et, sans s'être concertés, emportés d'un même élan, d'un même besoin de revanche, tous coururent aux tas de briques voisins, à ces briques dont le terrain marneux fournissait l'argile, et qui étaient cuites sur place. Les enfants les charriaient une à une, des femmes en emplissaient leurs jupes. Bientôt, chacun eut à ses pieds des munitions, la bataille à coups de pierres commença. Ce fut la Brûlé qui se campa la première. Elle cassait les briques, sur l'arête maigre de son genou, et de la main droite, et de la main gauche, elle lâchait les deux morceaux. La Levaque se démanchait les épaules, si grosse, si molle, qu'elle avait dû s'approcher pour taper juste, malgré les supplications de Boute-loup, qui la tirait en arrière, dans l'espoir de l'emmener, maintenant que le mari était à l'ombre. Toutes s'excitaient, la Mouquette, ennuyée de se mettre en sang, à rompre les briques sur ses cuisses trop grasses, préférait les lancer entières. Des gamins eux-mêmes entraient en ligne, Bébert montrait à Lydie comment on envoyait ça, par-dessous le coude. C'était une grêle, des grêlons énormes, dont on entendait les claquements sourds. Et, soudain, au milieu de ces furies, on aperçut Catherine, les poings en l'air, brandissant elle aussi des moitiés de brique, les jetant de toute la force de ses petits bras. Elle n'aurait pu dire pourquoi, elle suffoquait, elle crevait d'une envie de massacrer le monde. Est-ce que ça n'allait pas être bientôt fini, cette sacrée existence de malheur ? Elle en avait assez, d'être giflée et chassée par son homme, de patauger

¹⁴⁴² *Ibid.*

¹⁴⁴³ *G*, t. III, p. 1136.

ainsi qu'un chien perdu dans la boue des chemins, sans pouvoir seulement demander une soupe à son père, en train d'avaler sa langue comme elle. Jamais ça ne marchait mieux, ça se gâtait au contraire depuis quelle se connaissait ; et elle cassait des briques, et elle les jetait devant elle, avec la seule idée de balayer tout, les yeux si aveuglés de sang, qu'elle ne voyait même pas à qui elle écrasait les mâchoires.

[...]

Dès les premières briques lancées, le porion Richomme s'était planté de nouveau entre les soldats et les mineurs. Il suppliait les uns, il exhortait les autres, insoucieux du péril, si désespéré que de grosses larmes lui coulaient des yeux. On n'entendait pas ses paroles au milieu du vacarme, on voyait seulement ses grosses moustaches grises qui tremblaient.

Mais la grêle des briques devenaient plus drue, les hommes s'y mettaient, à l'exemple des femmes.

Alors, la Maheude s'aperçut que Maheu demeurait en arrière. Il avait les mains vides, l'air sombre.

– Qu'est-ce que tu as, dis ? cria-t-elle. Est-ce que tu es lâche ? est-ce que tu vas laisser conduire tes camarades en prison ?... Ah ! si je n'avais pas cette enfant, tu verrais !

Estelle, qui s'était cramponnée à son cou en hurlant, l'empêchait de se joindre à la Brûlé et aux autres. Et, comme son homme ne semblait pas entendre, elle lui poussa du pied des briques dans les jambes.

– Nom de Dieu ! veux-tu prendre ça ! Faut-il que je te crache à la figure devant le monde, pour te donner du cœur ?

Redevenu très rouge, il cassa les briques, il les jeta. Elle le cinglait, l'étourdissait, aboyait derrière lui des paroles de mort, en étouffant sa fille sur sa gorge, dans ses bras crispés ; et il avançait toujours, il se trouva en face des fusils.

Sous cette rafale de pierres, la petite troupe disparaissait. Heureusement, elles tapaient trop haut, le mur en était criblé. Que faire ? l'idée de rentrer, de tourner le dos, empourpra un instant le visage pâle du capitaine ; mais ce n'était même plus possible, on les écharperait, au moindre mouvement. Une brique venait de briser la visière de son képi, des gouttes de sang coulaient de son front. Plusieurs de ses hommes étaient blessés ; et il les sentait hors d'eux, dans cet instinct débridé de la défense personnelle, où l'on cesse d'obéir aux chefs. Le sergent avait lâché un nom de Dieu ! l'épaule gauche à moitié démontée, la chair meurtrie par un choc sourd, pareil à un coup de battoir dans du linge. Éraflée à deux reprises, la recrue avait un pouce broyé, tandis qu'une brûlure l'agaçait au genou droit : est-ce qu'on se laisserait embêter longtemps encore ? Une pierre ayant ricoché et atteint le vieux chevronné sous le ventre, ses joues verdirent, son arme trembla, s'allongea, au bout de ses bras maigres. Trois fois, le capitaine fut sur le point de commander le feu. Une angoisse l'étranglait, une lutte interminable de quelques secondes heurta en lui des idées, des devoirs, toutes ses croyances d'homme et de soldat. La pluie des briques redoublait, et il ouvrait la bouche, il allait crier : Feu ! lorsque les fusils partirent d'eux-mêmes, trois coups d'abord, puis cinq, puis un roulement de peloton, puis un coup tout seul, longtemps après, dans le grand silence.

Ce fut une stupeur. Ils avaient tiré, la foule béante restait immobile, sans le croire encore. Mais des cris déchirants s'élevèrent, tandis que le clairon sonnait la cessation du feu. Et il y eut une panique folle, un galop de bétail mitraillé, une fuite éperdue dans la boue.

Bébert et Lydie s'étaient affaissés l'un sur l'autre, aux trois premiers coups, la petite frappée à la face, le petit troué au-dessous de l'épaule gauche. Elle, foudroyée, ne bougeait plus. Mais lui, remuait, la saisissait à pleins bras, dans les convulsions de l'agonie, comme s'il eût voulu la reprendre, ainsi qu'il l'avait prise, au fond de la cachette noire, où ils venaient de passer leur nuit dernière. Et Jeanlin, justement, qui accourait enfin de Réquillart, bouffi de sommeil, gambillant au milieu de la fumée, le regarda étreindre sa petite femme, et mourir.

Les cinq autres coups avaient jeté bas la Brûlé et le porion Richomme. Atteint dans le dos, au moment où il suppliait les camarades, il était tombé à genoux ; et, glissé sur une hanche, il râlait par terre, les yeux pleins des larmes qu'il avait pleurées. La vieille, la gorge ouverte, s'était abattue toute raide et craquante comme un fagot de bois sec, en bégayant un dernier juron dans le gargouillement du sang.

Mais alors le feu de peloton balayait le terrain, fauchait à cent pas les groupes de curieux qui riaient de la bataille. Une balle entra dans la bouche de Mouquet, le renversa, fracassé, aux pieds de Zacharie et de Philomène, dont les deux mioches furent couverts de gouttes rouges. Au

même instant, la Mouquette recevait deux balles dans le ventre. Elle avait vu les soldats épauler, elle s'était jetée, d'un mouvement instinctif de bonne fille, devant Catherine, en lui criant de prendre garde ; et elle poussa un grand cri, elle s'étala sur les reins, culbutée par la secousse. Étienne accourut, voulut la relever, l'emporter ; mais, d'un geste, elle disait qu'elle était finie. Puis, elle hoqueta, sans cesser de leur sourire à l'un et à l'autre, comme si elle était heureuse de les voir ensemble, maintenant qu'elle s'en allait.

Tout semblait terminé, l'ouragan des balles s'était perdu très loin, jusque dans les façades du coron, lorsque le dernier coup partit, isolé, en retard.

Maheu, frappé en plein cœur, vira sur lui-même et tomba la face dans une flaque d'eau, noire de charbon.

Stupide, la Maheude se baissa.

– Eh ! mon vieux, relève-toi. Ce n'est rien, dis ?

Les mains gênées par Estelle, elle dut la mettre sous un bras, pour retourner la tête de son homme.

– Parle donc ! où as-tu mal ?

Il avait les yeux vides, la bouche baveuse d'une écume sanglante. Elle comprit, il était mort. Alors, elle resta assise dans la crotte, sa fille sous le bras comme un paquet, regardant son vieux d'un air hébété.¹⁴⁴⁴

Dans *Germinal*, l'accent est mis sur la folie qui agite chaque camp. Aucun personnage n'est alors capable de réfléchir : tous sont mus par leurs émotions et sentiments de colère.

Norris reprend un schéma similaire : les positions des fermiers sont de plus en plus difficiles. S'ils ont pu résister à l'expropriation, les taxes iniques que réclame la compagnie de chemin de fer sur le transport du blé les emmènent à la ruine. Dyke commet un attentat : il essaye de détourner un train. Il est pourchassé et tué par la police. La communauté paysanne comprend alors l'urgence de trouver une solution et décide de bloquer pacifiquement une partie des rails afin d'obtenir une négociation. Ils en viennent à la lutte avec la volonté de ne pas en venir au bain de sang. Cependant le massacre a lieu. Norris accentue l'aspect mécanique dont les faits s'enchaînent :

"Here," growled Annixter to Dabney, who stood next him in the ditch, "those fellows are getting too close. Look at them edging up. Don't Magnus see that?"

The other members of the marshal's force had come forward from their places behind the buggy and were spread out across the road. Some of them were gathered about Magnus, Garnett, and Gethings ; and some were talking together, looking and pointing towards the ditch. Whether acting upon signal or not, the Leaguers in the ditch could not tell, but it was certain that one or two of the posse had moved considerably forward. Besides this, Delaney had now placed his horse between Magnus and the ditch, and two others riding up from the rear had followed his example. The posse surrounded the three ranchers, and by now, everybody was talking at once.

"Look here, " Harran called to Annixter, "this won't do. I don't like the looks of this thing. They all seem to be edging up, and before we know it they may take the Governor and the other men prisoners."

"They ought to come back, " declared Annixter.

"Somebody ought to tell them that those fellows are creeping up."

By now, the angry argument between the Governor and Ruggles had become more heated than ever. Their voices were raised ; now and then they made furious gestures. "They ought to come back, " cried Osterman. "We couldn't shoot now if anything should happen, for fear of hitting them."

"Well, it sounds as though something were going to happen pretty soon."

¹⁴⁴⁴ *G.*, t. III, pp. 1507-10.

They could hear Gethings and Delaney wrangling furiously ; another deputy joined in. "I'm going to call the Governor back, " exclaimed Annixter, suddenly clambering out of the ditch.

"No, no, " cried Osterman, "keep in the ditch. They can't drive us out if we keep here."

Hooven and Harran, who had instinctively followed Annixter, hesitated at Osterman's words and the three halted irresolutely on the road before the ditch, their weapons in their hands.

"Governor, " shouted Harran, "come on back. You can't do anything."

Still the wrangle continued, and one of the deputies, advancing a little from out the group, cried out :

"Keep back there ! Keep back there, you !"

"Go to hell, will you? " shouted Harran on the instant. "You're on my land."

"Oh, come back here, Harran, " called Osterman. "That ain't going to do any good."

"There--listen, " suddenly exclaimed Harran. "The Governor is calling us. Come on ; I'm going."

Osterman got out of the ditch and came forward, catching Harran by the arm and pulling him back.

"He didn't call. Don't get excited. You'll ruin everything. Get back into the ditch again."

But Cutter, Phelps, and the old man Dabney, misunderstanding what was happening, and seeing Osterman leave the ditch, had followed his example. All the Leaguers were now out of the ditch, and a little way down the road, Hooven, Osterman, Annixter, and Harran in front, Dabney, Phelps, and Cutter coming up from behind.

"Keep back, you, " cried the deputy again.

In the group around S. Behrman's buggy, Gethings and Delaney were yet quarrelling, and the angry debate between Magnus, Garnett, and the marshal still continued.

Till this moment, the real estate broker, Christian, had taken no part in the argument, but had kept himself in the rear of the buggy. Now, however, he pushed forward. There was but little room for him to pass, and, as he rode by the buggy, his horse scraped his flank against the hub of the wheel. The animal recoiled sharply, and, striking against Garnett, threw him to the ground. Delaney's horse stood between the buggy and the Leaguers gathered on the road in front of the ditch ; the incident, indistinctly seen by them, was misinterpreted.

Garnett had not yet risen when Hooven raised a great shout:

"HOCH, DER KAISER! HOCH, DER VATERLAND!"

With the words, he dropped to one knee, and sighting his rifle carefully, fired into the group of men around the buggy. Instantly the revolvers and rifles seemed to go off of themselves. Both sides, deputies and Leaguers, opened fire simultaneously. At first, it was nothing but a confused roar of explosions ; then the roar lapsed to an irregular, quick succession of reports, shot leaping after shot ; then a moment's silence, and, last of all, regular as clock-ticks, three shots at exact intervals. Then stillness. Delaney, shot through the stomach, slid down from his horse, and, on his hands and knees, crawled from the road into the standing wheat. Christian fell backward from the saddle toward the buggy, and hung suspended in that position, his head and shoulders on the wheel, one stiff leg still across his saddle. Hooven, in attempting to rise from his kneeling position, received a rifle ball squarely in the throat, and rolled forward upon his face.

Old Broderson, crying out, "Oh, they've shot me, boys, " staggered sideways, his head bent, his hands rigid at his sides, and fell into the ditch. Osterman, blood running from his mouth and nose, turned about and walked back. Presley helped him across the irrigating ditch and Osterman laid himself down, his head on his folded arms. Harran Derrick dropped where he stood, turning over on his face, and lay motionless, groaning terribly, a pool of blood forming under his stomach. The old man Dabney, silent as ever, received his death, speechless. He fell to his knees, got up again, fell once more, and died without a word. Annixter, instantly killed, fell his length to the ground, and lay without movement, just as he had fallen, one arm across his face.¹⁴⁴⁵

¹⁴⁴⁵ NORRIS Frank, *The Octopus*, op. cit., pp. 135-7.

"Ici", gronda Annixter à Dabney, qui se tenait à côté de lui dans le fossé, « ces gars-là se rapprochent trop. Regardez-les se rapprocher. Magnus ne voit-il pas ça? »

Les autres membres de la force du maréchal s'étaient avancés derrière le buggy et s'étaient dispersés de l'autre côté de la route. Certains d'entre eux étaient rassemblés autour de Magnus, Garnett et Gethings; et certains parlaient ensemble, regardant et pointant vers le fossé. Un ou

L'ensemble de la situation est décrit longuement : nous n'avons sélectionné que la toute fin du passage afin de ne pas alourdir l'analyse. Le passage de Norris reprend le schéma décrit dans *Germinal*. Les agriculteurs sont en train de tenter une dernière approche pour parlementer avec les dirigeants de la compagnie, mais le contexte rend les événements difficilement interprétables, conduisant les protagonistes à la mort. Il s'agit d'un véritable point d'orgue dans les deux romans, marquant la fin de l'espoir. Les événements s'enchaînent d'une façon mécanique.

deux membres du groupe avaient considérablement avancé, sans qu'il ne soit possible pour les partisans de savoir s'ils avaient agi sur ordre ou pas.. En plus de cela, Delaney avait maintenant placé son cheval entre Magnus et le fossé, et deux autres, venant de l'arrière, avaient suivi son exemple. Le groupe entourait les trois éleveurs et à présent tout le monde parlait en même temps.

“Regardez”, cria Harran à Annixter, “ça ne va pas. Je n'aime pas la tournure que prennent les choses. Ils semblent tous être sur le point d'avancer et avant que nous le sachions, ils risquent de faire prisonniers le gouverneur et les autres hommes.”

“Ils doivent revenir”, déclara Annixter.

“Quelqu'un devrait leur dire que ces gars-là sont en train de s'approcher tout doucement”.

À présent, la dispute entre le gouverneur et Ruggles était devenue plus vive que jamais. Ils parlaient très fort et faisaient de temps en temps des gestes furieux.

“Ils doivent revenir”, cria Osterman. “Nous ne pourrions pas tirer maintenant si quelque chose devait arriver, de peur de les toucher.”

“Eh bien, on dirait que quelque chose est sur le point de se produire très vite.”

Ils pouvaient entendre Gethings et Delaney se disputer furieusement ; un autre député s'était joint à eux.

“Je vais rappeler le gouverneur”, s'exclama Annixter, qui sortit soudainement du fossé.

“Non, non”, cria Osterman, “restez dans le fossé. Ils ne peuvent pas nous chasser si nous restons ici.”

Hooven et Harran, qui avaient instinctivement suivi Annixter, hésitèrent devant les mots d'Osterman. Les trois hommes s'arrêtèrent avec indécision sur la route qui bordait le fossé, leurs armes à la main.

“Gouverneur”, cria Harran, “Revenez. Vous ne pouvez rien faire.”

La querelle continuait, et l'un des députés, s'écartant un peu du groupe, s'écria :

« Reste là-bas! Reste là-bas, toi! »

“Va au diable, veux-tu?” cria immédiatement Harran. « Vous êtes sur mes terres. »

« Oh, reviens ici, Harran », appela Osterman. “Cela ne peut pas bien se passer ainsi ».

« Là - écoute”, s'exclama soudain Harran. “Le gouverneur nous appelle. Allez, j'y vais.”

Osterman sortit du fossé et s'avança, attrapant Harran par le bras pour le tirer en arrière.

“Il n'a pas appelé. Ne perds pas ton sang-froid. Tu vas tout gâcher. Reviens dans le fossé.”

Mais Cutter, Phelps et le vieux Dabney, ayant mal compris ce qui se passait et vu qu'Osterman quittait le fossé, avaient suivi son exemple. Tous les partisans étaient maintenant hors du fossé et un peu plus loin sur la route, Hooven, Osterman, Annixter et Harran devant, Dabney, Phelps et Cutter venant de derrière.

“Restez en arrière, vous”, cria à nouveau le député.

Dans le groupe autour du buggy de S. Behrman, Gethings et Delaney se disputaient encore, et la violente querelle entre Magnus, Garnett et le maréchal se poursuivait. Jusqu'à ce moment, le courtier immobilier, Christian, n'avait pas pris part à la discussion, restant à l'arrière du buggy. Cependant, il commençait à s'avancer. C'était un peu étroit pour qu'il puisse passer, et comme il passait à côté du véhicule, son cheval frotta le flanc contre le moyeu de la roue. L'animal recula brusquement et, bousculant Garnett, le fit tomber par terre. Le cheval de Delaney se tenait entre le buggy et les partisans rassemblés sur la route devant le fossé ; ceux-ci virent l'incident indistinctement et lui donnèrent une mauvaise interprétation. Garnett n'était pas encore levé quand Hooven lança un grand cri :

L'espace échappe peu à peu aux révoltés, alors qu'il s'agit pourtant du territoire dans lequel ils évoluent chaque jour. Ils tentent vainement de s'approprier cette terre qu'on veut leur arracher. Chez Norris, ils y creusent un fossé tandis que chez Zola, les mineurs attaquent les intrus. Les soldats se retrouvent coincés dans un endroit où les femmes leur lancent des briques : « Que faire ? l'idée de rentrer, de tourner le dos, empourpra un instant le visage pâle du capitaine ; mais ce n'était même plus possible, on les écharperait, au moindre mouvement. Une brique venait de briser la visière de son képi, des gouttes de sang coulaient de son front »¹⁴⁴⁶. Dans *The Octopus*, il s'agit de bloquer la compagnie de chemin de fer. Pour ce faire, les partisans comptent occuper ce fossé afin d'empêcher toute intrusion. C'est une terre qui leur appartient : ils devraient donc pouvoir en tirer le meilleur parti. Pourtant, ce territoire leur est défavorable. Le groupe des partisans se trouve physiquement confronté aux responsables de la compagnie de chemin de fer ainsi qu'à leur force armée. Une délégation d'agriculteurs, incluant leur gouverneur, décide alors de se frayer un chemin parmi les hommes de l'autre clan pour tenter d'aller négocier. Les autres partisans se retrouvent alors dans une situation anxiogène : ils voient leurs représentants se disputer avec véhémence sans savoir ce qu'il en est exactement. Bien qu'ils sachent que ce n'est pas raisonnable, ils ressentent instinctivement le besoin de se rapprocher de leur gouverneur. À cause de l'espace qu'ils ont pourtant eux-mêmes agencé, la place du fossé devient rapidement problématique et sujet de malentendus : « "Here, " growled Annixter to Dabney, who stood next him in the ditch, "those fellows are getting too close. Look at them edging up. Don't Magnus see that?" »¹⁴⁴⁷. Les partisans sont inquiets. Leurs alliés pourraient être faits prisonniers : « "Look here, " Harran called to Annixter, "this won't do. I don't like the looks of this thing. They all seem to be edging up, and

“VIVE NOTRE KAISER ! VIVE LA PATRIE !”

À ces mots, il se laissa tomber sur un genou et, observant son fusil avec précaution, il tira sur le groupe d'hommes entourant le buggy. Les revolvers et les fusils se mirent instantanément en marche, comme s'ils réagissaient d'eux-mêmes. Les deux partis, directeurs de la compagnie et partisans, ouvrirent le feu simultanément. Au début, ce n'était rien qu'un rugissement d'explosions confus ; puis une confuse déflagration retomba dans une succession irrégulière et rapide de salves, tir après tir ; puis un moment de silence et, dernier de tous, régulier comme le tic tac d'une horloge, trois coups à intervalles précis. Puis le calme.

Delaney, atteint par une balle dans le ventre, glissa de son cheval et, à quatre pattes, se glissa de la route dans les hauts épis de blé. Christian tomba en arrière de la selle vers le buggy et resta suspendu dans cette position, la tête et les épaules sur la roue, sa jambe toute raide toujours sur sa selle. Hooven, en essayant de se lever de sa position agenouillée, reçut une balle de fusil dans la gorge et roula le visage en avant. Le vieux Broderson pleura : "Oh, ils m'ont tiré dessus, les gars". Il tituba en tous sens, la tête penchée, les mains tendus de chaque côté de son corps, puis il tomba dans le fossé. Osterman, le sang coulant de sa bouche et de son nez, fit demi-tour et revint. Presley l'aida à traverser le fossé d'irrigation et Osterman se coucha, la tête posée sur ses bras croisés. Harran Derrick se laissa tomber à l'endroit où il se tenait, se retourna visage contre terre, et resta immobile, gémissant terriblement, une flaque de sang se formant sous son ventre. Le vieil homme Dabney, toujours aussi silencieux, reçut sa mort sans voix. Il tomba à genoux, se releva, tomba une fois de plus et mourut sans mot dire. Annixter, tué instantanément, tomba allongé au sol et resta immobile, juste comme il était tombé, un bras sur le visage.

¹⁴⁴⁶ G, t. III, pp. 1508-9.

¹⁴⁴⁷ NORRIS Frank, *The Octopus*, op. cit., p. 136.

before we know it they may take the Governor and the other men prisoners". »¹⁴⁴⁸.

Certains camarades des mineurs de *Germinal* sont emprisonnés. Comme les agriculteurs, les révoltés s'inquiètent : « Les grévistes restaient dans l'étonnement de ce coup de force. Puis, un cri monta, exigeant les prisonniers, réclamant leur liberté immédiate. Des voix disaient qu'on les égorgeait là-dedans »¹⁴⁴⁹. Dans les deux cas la psychologie des personnages est largement en jeu. Les représentants du syndicat ne sont fait prisonniers que dans l'imagination des agriculteurs, et personne n'égorge les prisonniers de *Germinal*. Pourtant chacun agit exactement comme si les peurs s'étaient matérialisées. Le traitement de cette lutte sociale marque sur ce point une évolution de la part de Norris : s'il n'avait pas donné de détails sur la psychologie de McTeague, sa réécriture du conflit de *Germinal* inclut une part de réflexion bien plus importante sur les comportements humains et rappelle celle de Zola.

La suite des événements démontre une analyse similaire de la part des deux auteurs. Lorsque les esprits s'échauffent du fait de suppositions hâtives, et que les gestes s'accordent aux paroles, certains membres du groupe essayent de tranquilliser leurs camarades. Chez Norris, Osterman veut empêcher les autres de sortir du fossé car ils risquent de ne plus tenir les positions : « "No, no," cried Osterman, "keep in the ditch. They can't drive us out if we keep here." Hooven and Harran, who had instinctively followed Annixter, hesitated at Osterman's words and the three halted irresolutely on the road before the ditch, their weapons in their hands. ».¹⁴⁵⁰ Pensant que le gouverneur l'appelle, Harran décide de sortir du fossé et crée la confusion : « But Cutter, Phelps, and the old man Dabney, misunderstanding what was happening, and seeing Osterman leave the ditch, had followed his example. All the Leaguers were now out of the ditch, and a little way down the road, Hooven, Osterman, Annixter, and Harran in front, Dabney, Phelps, and Cutter coming up from behind »¹⁴⁵¹. Ainsi, Harran se retrouve pris dans l'engrenage tandis qu'Osterman est ignoré par ses camarades. Ce schéma rappelle celui de *Germinal*. Le porion Richomme tente en vain de calmer les deux camps « On n'entendait pas ses paroles au milieu du vacarme, on voyait seulement ses grosses moustaches grises qui tremblaient »¹⁴⁵². Le comportement d'Harran peut être inspiré de celui de Maheu : il reste d'abord en retrait puis se laisse emporter par ses instincts : « Redevenu très rouge, il cassa les briques, il les jeta. Elle le cinglait, l'étourdissait, aboyait derrière lui des paroles de mort, en étouffant sa fille sur sa gorge, dans ses bras crispés ; et il avançait toujours, il se trouva en face des fusils »¹⁴⁵³.

Dans l'ensemble, il existe bien plus de similitudes entre ces deux passages que dans les

¹⁴⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁴⁹ *G*, t. III, p. 1507.

¹⁴⁵⁰ NORRIS Frank, *The Octopus*, op. cit., p. 137.

¹⁴⁵¹ *Ibid.*

¹⁴⁵² *G*, t. III, p. 1508.

¹⁴⁵³ *Ibid.*

scènes de meurtre de *McTeague* et *La Bête Humaine*. Norris semble avoir mûri son engagement naturaliste et s'attache de plus en plus aux spécificités du style zolien. La façon dont il s'approprie le modèle devient moins caricaturale. Le rapport au corps est toutefois traité différemment. Chez Zola, la volonté des mineurs de reprendre le pouvoir sur leur territoire s'accompagne de la prise en compte du corps des révoltés, en particulier des femmes. Celles-ci sont considérées comme de la marchandise à bas coût : pour la même quantité de charbon, une femme est payée moins. Si elle n'a pas suffisamment d'argent pour se payer à manger, elle est supposée vendre son corps à Maigrat l'épicier. I s'agit aussi de récupérer leurs camarades, faits prisonniers. Le rapport au corps, d'abord le corps féminin mais aussi le corps des prisonniers, est donc au cœur du passage. La description du moment où les femmes préparent les briques exprime cette idée symbolique. Elles utilisent toutes leurs ressources pour leur propre défense : « Elle cassait les briques, sur l'arête maigre de son genou, et de la main droite, et de la main gauche, elle lâchait les deux morceaux »¹⁴⁵⁴. Cette réappropriation s'accompagne de méfiance : le sergent qui conduit la troupe se sent prisonnier de la colère des mineurs. Leurs actions dans l'espace sont contraintes.

Dans *The Octopus*, l'utilisation du corps des partisans dans leur lutte est plus discrète, mais l'auteur conserve l'idée de contrainte. Leur dilemme principal est de savoir s'ils doivent bouger ou non. Toutes leurs hésitations représentent une injonction contradictoire : impossible pour eux de bouger comme de rester immobile. Le texte de Norris peut se lire comme une prolongation de celui de Zola. Dans *Germinal*, la fièvre des mineurs vient se transmettre aux soldats. L'auteur prend un point de vue subjectif à travers le discours intérieur du capitaine. Il nous laisse ainsi entrevoir que les soldats n'ont pas de volonté propre de tuer les mineurs, qu'il s'agit plus d'une conséquence irrémédiable de tous les événements décrits auparavant. Le lecteur est en droit de penser que la petite troupe est également victime dans ce moment de colère, bien qu'aucun soldat ne meure. En outre, les mineurs sont des exploités, mais les militaires ne sont pas leurs exploiters directs. Chez Norris, les partisans sont les exploités et les forces de la compagnie de chemin de fer leurs exploiters. Néanmoins, ces forces armées ne sont pas décrites dans le passage, nous n'avons pas accès à leurs émotions. L'auteur prête aux agriculteurs l'anxiété que connaissent les soldats de *Germinal*. Une interprétation possible serait que les partisans de la Californie ont pris à la fois les caractéristiques des mineurs et de la troupe militaire d'Anzin. Le silence de Norris sur la compagnie de chemin de fer est néanmoins difficile à analyser. Ne pas connaître les émotions de l'autre camp évite aussi de chercher à les comprendre, et donne un aspect plus manichéen à *The Octopus*. Dans *Germinal*, des personnages qui n'ont pas de désaccord fondamental s'entre-tuent. La vision de Zola est nuancée. Le roman de Norris met en scène des personnages qui se retrouvent broyés par le système auquel ils appartiennent, mais l'auteur ne donne pas d'analyse du camp adverse. Les

¹⁴⁵⁴ *G*, t. III, p. 1507.

spéculation des agriculteurs sur leurs mauvaises intentions sont-elles justes ? L'ensemble du roman décrit la compagnie de chemin de fer comme cupide et arriviste, ce qui porterait à croire en leurs mauvaises intentions. Cependant, l'écriture de Norris jette un voile sur cette interprétation, d'autant plus qu'Hooven tire le premier. C'est une autre forme de nuance que l'auteur apporte sur son ouvrage, qui devient ainsi moins caricatural.

La revendication des femmes n'apparaît pas dans ce passage. Cette absence peut avoir diverses interprétations. La narration de Norris ne met pas les femmes en scène dans la lutte sociale. Elles sont toujours concernées de façon indirecte. Leur travail est de tenir la maison : elles n'ont pas d'implication dans les révoltes et ne sont jamais présentes aux réunions organisées par le syndicat. L'épouse de Magnus Derrick tente d'ailleurs de le convaincre de ne pas s'y rendre. Par ailleurs, les articles figurant dans le dossier de Frank Norris de la Bancroft Library¹⁴⁵⁵ ne font pas mention du rôle des femmes. La plupart des coupures évoquent les raisons de la grève. L'une d'elle parle du syndicat des employés du port, eux aussi touchés durement par la situation économique, elle évoque des « union men »¹⁴⁵⁶ au masculin. Nous pourrions néanmoins imaginer que les femmes auraient pris parti à la rébellion sans que les journaux ne le précisent. Une autre hypothèse pourrait alors être avancée. Nous avons constaté que les mentions du corps, en particulier du corps féminin, étaient régulièrement censurées des traductions. Le roman ne traite pas de ce thème dans un axe comparable à celui de Zola. Cette différence flagrante entre les deux passages, malgré les nombreux points qui les rassemblent pourrait être un point crucial de l'adaptation du modèle zolien. Par son action, Norris rendrait le modèle plus acceptable, notamment en procédant à une épuration du contenu jugé choquant. Zola utilise une métaphore animale et des métonymies sonores.

C'est plutôt la mécanique avec laquelle se déroule le meurtre collectif qui intéresse Norris. Il oppose l'effet d'automatisme du déroulement des événements avec l'horreur de la mort. Chacun des bruits est décrit dans son aspect séquentiel, l'un après l'autre, et caractérisé par son aspect régulier et irrégulier. La métaphore se concentre sur le déterminisme, concept que les journalistes américains ont largement commenté dans leurs articles sur Zola. Pourtant, les deux textes ont un effet différent. Dans *Germinal*, le lecteur sait dès le début de la troisième phrase que des personnages ont été touchés, puisqu'ils poussent des « cris déchirants », qui se confondent alors directement avec le son du cessez-le-feu. Dans *The Octopus*, le temps accordé à la description des tirs est plus long. Le lecteur comprend petit à petit que les partisans ont été touchés. L'auteur préfère introduire sa scène de désolation plus lentement. Il pourrait s'agir d'une simple façon pour Norris d'ajouter sa vision de la littérature au style zolien pour susciter l'attente chez le lecteur.

Quelques ressemblances peuvent être relevées au niveau linguistique et rythmique. L'esthétique a tendance à reléguer les personnages au rang d'objet, grâce à des tournures passives ou

¹⁴⁵⁵ Frank Norris Collection, C-H 80 Key Ref. (Bancroft Library, University of California, Berkeley).

¹⁴⁵⁶ *Ibid.*

impersonnelles. Les personnages subissent plus qu'ils n'agissent. Peu à peu, l'assurance qui était celle des mineurs disparaît au point de ne plus contenir aucun verbe d'action. Les personnages sont impuissants. La situation paraît se jouer d'elle-même. Chez Norris, le paragraphe est plus long mais il est cependant construit d'une façon similaire. Mis à part Hooven, aucun humain n'agit. Ce sont les machines, à savoir les revolvers et les fusils, qui se mettent d'elles-mêmes en marche, puis ce sont les groupes qui ouvrent le feu, désignés par « both sides »¹⁴⁵⁷. La fin du paragraphe est une succession de syntagmes nominaux qui laissent entendre le massacre. Les deux passages d'introduction sont donc largement comparables.

Dans la suite du texte, chaque mort est décrite avec détails, sans omettre sa dimension dramatique : « Les cinq autres coups avaient jeté bas la Brûlé et le porion Richomme. Atteint dans le dos, au moment où il suppliait les camarades, il était tombé à genoux ; et, glissé sur une hanche, il râlait par terre, **les yeux pleins des larmes qu'il avait pleurées** ». Chez Norris, le même type de dénouement est à l'œuvre : « **Old Broderson, crying out**, "Oh, they've shot me, boys, " staggered sideways, his head bent, his hands rigid at his sides, and fell into the ditch ». Norris a été plus bref que Zola : l'auteur américain réserve les moments où les épouses découvrent la mort de leurs maris pour produire d'autres drames par la suite. Stylistiquement, les deux passages sont proches. Dans *Germinal*, les dégâts collatéraux sont détaillés dès la scène de carnage, et l'accent est mis sur l'aspect sonore. Nous notons à ce propos un decrescendo progressif. Nous pouvons noter : « suppliait » « râlait », « craquante comme un fagot de bois sec » « bégayant un dernier juron » « gargouillement du sang », soit cinq références au son dans l'espace de quelques lignes. Dans le paragraphe suivant, ceux-ci se font plus rares : « criant de prendre garde » « poussa un grand cri », « hoqueta ». Enfin, la suite du passage met en scène les balles qui continuent à siffler pendant un temps, avant que « l'ouragan » ne se « perde au loin ». Une dernier coup part, « isolé » et « en retard ». Ici, les sons humains disparaissent totalement, laissant la place aux machines avant de se taire. S'en suit la litanie de la Maheude puis le silence, qui s'appuie sur une description visuelle de sa douleur « Alors, elle **resta assise dans la crotte**, sa fille sous le bras comme un paquet, regardant son vieux d'un air hébété ». Les sons s'associent à une description des mouvements de fuite et de rébellion contre un destin tragique, avant que le silence ne fasse place à une image fixe que le narrateur a l'occasion de décrire de façon détaillée. Chez Norris, l'atténuation des sons est moins progressive. La majorité des coups ont été tirés avant la description de la mort des personnages.

Broderson pleure, tandis que le lecteur entend Harran « groaning terribly ». Le silence apparaît alors avec Dabney qui « silent as ever, received his death, **speechless** ». Annixter et Harran sont tous deux « immobiles ». Cette fixité est associée à la position dernière du corps devenant cadavre : « lay without movement, just as he had fallen, one arm across his face ». En outre, la

¹⁴⁵⁷ « chaque côté ».

façon dont les personnages tombent est sensiblement similaire, Maheu « frappé en plein cœur, **vira sur lui-même et tomba la face dans une flaque d'eau, noire de charbon** » tandis qu'« Harran Derrick **dropped where he stood, turning over on his face, and lay motionless, a pool of blood forming under his stomach.** ». Hooven reçoit une balle en pleine gorge : « Hooven, in attempting to rise from his kneeling position, received a rifle ball squarely in the throat, and rolled forward upon his face ». Sa façon de mourir rappelle celle de la « vieille », qui, « la gorge ouverte, s'était abattue toute raide et craquante comme un fagot de bois sec, en bégayant un dernier juron dans le gargouillement du sang ».

L'analyse de ces passages démontre une évolution dans la pratique du naturalisme par Norris. Cette création permet de faire ressortir les aspects saillants du naturalisme à l'américaine. Si la métaphore sonore est prépondérante, il associe également le silence à une idée de fixité, qui était développée chez Zola par l'usage de détails visuels. L'écrivain américain préfère insister sur l'immobilité permanente des personnages, rendant ainsi les événements plus lisses. La manière zolienne de condenser la matière textuelle afin de suggérer des images plus fortes au lecteur est encore neuve pour l'auteur. Zola décrit longuement les effets du massacre des mineurs, détaillant chaque personnage avec minutie, tandis que Norris atténue les descriptions. La lecture de *The Octopus* peut ainsi laisser à penser que son auteur commence à intégrer les canons américains et cherche à faire accepter son œuvre en contournant les aspects qui seraient susceptibles d'être censurés. Cette idée est renforcée par un certain nombre d'indices, notamment l'absence du rapport au corps et en particulier au corps féminin qui caractérise *Germinal*. Norris apprend ainsi à contourner la censure par la métonymie. L'influence stylistique de l'œuvre de Zola sur *The Octopus* ne s'arrête cependant pas là. Nous relevons également un usage similaire de l'hypotaxe et de la phrase à structure passive pour souligner la dichotomie entre le mouvement de lutte et l'immobilité de la mort qui s'en suit.

Norris a évolué dans son approche du modèle zolien. Celle-ci laisse entrevoir une considération grandissante envers les préoccupations américaines en terme de morale et de description du corps. L'auteur américain se réapproprie ainsi le mouvement littéraire en y apportant sa sensibilité à travers un usage différent des métaphores. Il prend aussi en compte la mentalité américaine. Il effectue des sélections ainsi que des amplifications, voire des exagérations de ce qu'il apprécie. Son écriture prend de Zola les descriptions détaillées, sans pour autant conserver les aspects sexuels. Il amplifie néanmoins les scènes de violence en y ajoutant du matériel. Afin d'approfondir cette étude, il serait utile d'analyser le traitement de l'optimisme par Norris. En effet, le cliché veut que la mentalité des Américains soit essentiellement positive. La conquête du territoire en a fait un pays qui s'est construit sur l'expansion progressive et inéluctable. Leur morale

et leur éthique se caractérisent par l'espérance. C'est aussi un aspect de la littérature zolienne à divers égards, par exemple à travers la métaphore de la nature toute puissante qui traverse de nombreux romans des *Rougon-Macquart* ainsi que des *Évangiles*. Norris a choisi de proposer une interprétation de la métaphore du blé tout au long des romans *The Octopus* et *The Pit*. Le blé y est souvent synonyme de renouveau. Nous nous intéresserons à la façon dont il s'approprie cette symbolique, que ce soit dans le sens de son style personnel ou de l'adéquation à la littérature américaine.

3 Traitement du blé : des liens esthétiques

La métaphore du blé conquérant se développe plutôt tardivement dans la carrière littéraire de Zola. Si l'espace de la campagne, en opposition à Paris, est souvent un territoire où les personnages se ressourcent, les champs de céréales n'apparaissent qu'à partir de *La Terre*. L'auteur s'attache à les décrire de façon cyclique, saison après saison. C'est un élément qui revient également dans *Fécondité*, où le blé est l'image même de la force de vie qui anime Matthieu et sa famille. À travers ces romans, l'auteur développe deux visions différentes du blé. La première est avant tout économique et liée à la révolution industrielle. Giri note que la France et les États-Unis en sont à un stade comparable de mécanisation : « En second lieu, les autres avaricieux de l'Amérique et du monde entier, eux aussi ont acquis de grandes exploitations, se sont mécanisés et ont accru leur production ; d'où évidemment surproduction à l'échelle du globe et effondrement des cours sur les marchés ».¹⁴⁵⁸ Le monde agricole est influencé par ces effets de l'industrialisation. À travers ses personnages, Zola lie dès *La Terre* les problématiques des paysans français et américains : « Le blé, qui est à dix-huit francs l'hectolitre, en coûte seize à produire. S'il baisse encore, c'est la ruine... Et chaque année, dit-on, l'Amérique augmente ses exportations de céréales. On nous menace d'une vraie inondation du marché. Que deviendrons-nous, alors ? »¹⁴⁵⁹. De même, Norris évoque la céréale du point de vue économique : « Ainsi que l'*Octopus*, le *Pit* est basé sur des données solides et certaines. L'accaparement d'une denrée alimentaire comme le blé, aujourd'hui chose impossible, ne l'était pas encore vers 1900 »¹⁴⁶⁰. Les deux auteurs proposent également une interprétation littéraire de la culture du blé. Chez Zola, la métaphore du cycle de la vie, présente et utilisée dans *La Terre*, prend de l'ampleur dans *Fécondité*. La transition entre l'aspect économique du blé et sa symbolique est représentée à travers les phases de descriptions. Norris use du même procédé.

¹⁴⁵⁸ GIRI Hemlata, « Le blé et la terre : les symboles du conflit et de l'harmonie à la fin du XIX^e siècle dans *The Octopus* de Frank Norris et *Fécondité* d'Émile Zola » *Excavatio*, University of Alberta, vol. XXV, 2015, p. 1.

¹⁴⁵⁹ *LT*, t. IV, p. p. 488.

¹⁴⁶⁰ BIENCOURT Marius *Une influence du Naturalisme Français en Amérique : Frank Norris*, op. cit., p. 104.

Chez l'auteur américain, le blé a ainsi une dimension géographique, en relation avec l'aspect cyclique de sa culture. Il s'agit d'adaptation culturelle : l'importance de la notion du territoire et de son unité est au cœur de la réflexion littéraire aux États-Unis. Le blé voyage ; depuis son lieu de production, la Californie, en passant par son lieu de vente, Chicago, pour finir en Europe, où il sera consommé. En plus de son aspect territorial, il représente un cycle sur l'année avec les semences, le moment où le blé pousse, et les récoltes. Chez Norris et Zola, les motifs économiques et métaphoriques concernant les blé sont proches. Symboliquement, le voyage du blé permet aussi un voyage littéraire de la Californie vers la France, que nous pourrions interpréter par un mouvement de Norris vers le modèle zolien. La série de romans serait une mise en abyme de son propre cheminement littéraire à travers l'image du blé.

L'étude stylistique de la métaphore du blé chez Zola et Norris s'inscrit dans *La Terre*, *Fécondité*, *The Octopus* et *The Pit*. La sélection du passage s'appuie sur l'aspect contemplatif du blé, que nous trouvons dans les trois premiers romans. Nous analyserons d'abord des passages issus des deux romans de Zola avant d'étudier la réécriture norrissienne. Le premier texte choisi est issu de *La Terre* et se situe au quatrième chapitre de la troisième partie, donc au milieu du roman mais aussi à la fin du cycle de la culture : le moment de la moisson.

Le grand soleil d'août **montait** dès cinq heures à l'horizon, et la Beauce **déroulait** ses blés mûrs, sous le ciel de flamme. Depuis les dernières averses de l'été, la nappe verte, toujours grandissante, **avait** peu à peu **jauni**. C'était maintenant une mer blonde, incendiée, qui **semblait refléter** le flamboiement de l'air, une mer **roulant** sa houle de feu, au moindre souffle. Rien que du blé, sans qu'on **aperçût** ni une maison ni un arbre, l'infini du blé ! Parfois, dans la chaleur, un calme de plomb **endormait** les épis, une odeur de fécondité **fumait** et **s'exhalait** de la terre. Les couches **s'achevaient**, on **sentait** la semence gonflée **jaillir** de la matrice commune, en grains tièdes et lourds. Et, devant cette plaine, cette moisson géante, une inquiétude **venait**, celle que l'homme n'en **vît** jamais le bout, avec son corps d'insecte, si petit dans cette immensité.¹⁴⁶¹

Au niveau grammatical, Zola utilise de nombreux syntagmes prépositionnels, mis en valeur dans le texte. Pourtant, comme les champs de blé, le temps semble s'étirer avec les quelques adverbes : « toujours », « maintenant », et « parfois ». Les verbes indiquent un mouvement d'expansion tout en conservant l'idée de chaleur. L'auteur utilise des temps qui indiquent la longueur du procès : l'imparfait « venait », mais aussi l'infinitif « jaillir » et « refléter » ainsi que le participe présent « roulant ». Ces temps sont certes caractéristiques de la description mais dans ce cas ils mettent en valeur la métaphore de l'expansion et son aspect presque magique. Le mouvement est continu et incessant. Par ailleurs, l'absence de limite spatiale construit une atmosphère inquiétante. La chaleur ainsi que la conquête rapide de terrain peut rappeler l'excitation sexuelle et la reproduction, qui sont au cœur de *La Terre*. La céréale a le pouvoir de s'étendre, semble-t-il à

¹⁴⁶¹ *LT*, t. IV, p. 564.

l'infini : « toujours grandissante », « l'infini du blé », « moisson géante ». La tournure de phrase tend à animer le blé et la nature en général. La métaphore peut être comprise de diverses façons : il peut s'agir ici du désir sexuel qui n'a pas de limite. Cette problématique est au cœur du roman : une attirance irrésistible se développe entre Buteau et Françoise jusqu'à la finale capitulation de cette dernière. Le blé, quoiqu'apparemment inanimé, semble se mouvoir et avoir une existence propre, que Zola évoque avec le syntagme « matrice commune », image de la mère. De là naît l'inquiétude de l'homme qui ne peut maîtriser la puissance du blé, devenu monstrueux : « une inquiétude venait, celle que l'homme n'en vît jamais le bout, avec son corps d'insecte, si petit dans cette immensité ». L'expansion est connotée négativement : elle représente une menace. L'idée de désir prend le pas sur la reproduction. Les sentiments transcrits par le texte rappelle une forme de désir sexuel mal maîtrisé : l'idée de reproduction reste au second plan. Ce désir sexuel différencie ce texte de ceux du roman *Fécondité*, où l'accent est mis sur la naissance.

Quatre ans **se passèrent**. Et, pendant ces quatre ans, Mathieu et Marianne **eurent** deux enfants encore, une fille au bout de la première année, un garçon après la troisième. Et, chaque fois, en même temps que **s'augmentait** la famille, le domaine **naissant** de Chantebled **s'accrut** aussi, la première fois de vingt nouveaux hectares de terres grasses à **conquérir** sur les marais du plateau, la seconde de tout un vaste lot de bois et de landes que les sources captées **commençaient** à **fertiliser**. C'était la conquête invincible de la vie, la fécondité **s'élargissant** au soleil, le travail créant toujours, sans relâche, au travers des obstacles et de la douleur, **compensant** les pertes, **mettant** à chaque heure dans les veines du monde plus d'énergie, plus de santé et plus de joie.¹⁴⁶²

Dans ce texte écrit plus de dix ans après le premier, nous retrouvons la métaphore de l'expansion à travers l'ensemble des verbes. Ceux-ci ont de nouveau tendance à animer les objets de la nature, puisque c'est le « domaine » qui naît et s'accroît, et ce sont les « sources captées » qui fertilisent. Les temps des verbes sont pourtant légèrement différents. L'auteur utilise du passé simple et fait ainsi coïncider l'agrandissement de la famille Froment avec l'expansion de leur territoire. L'imparfait est peu représenté, laissant une place plus importante à l'infinitif « conquérir » « fertiliser », mais surtout au participe présent : « naissant » ; « s'élargissant », « compensant » et « mettant ». Le participe présent ainsi que l'infinitif pourraient aisément s'employer dans un récit au présent : malgré l'inscription du récit dans le passé, le passage semble ainsi couvrir une temporalité plus importante, englobant le passé et le présent. Par ailleurs, l'idée de mouvance générale laisse à penser à un avenir heureux. Les limites temporelles sont floues. Il n'existe toujours pas de délimitation spatiale, Chantebled se définit par ses acquisitions et non pas ses frontières. L'auteur nous entretient des nouvelles conquêtes sans nous indiquer où celles-ci s'arrêtent. Zola développe l'idée d'un cycle du blé éternel, sans limitations spatiales ou temporelles. Par ailleurs, l'idée de l'acte sexuel s'efface derrière l'idée de naissances multiples. Les « obstacles », « la douleur » et « les

¹⁴⁶²Zola Émile, *Fécondité*, op. cit., p. 347.

perdes » n'existent que pour être dépassés, et son compensés par la « santé » «et la « joie » qui en résultent. L'espoir prend le pas sur l'inquiétude. En outre, Zola ajoute l'idée d'un combat pour le territoire à travers le champ sémantique de la « conquête » : « à conquérir », « conquête invincible de la vie ». Les obstacles » rappellent l'idée d'une bataille. Néanmoins, la culture de la céréale n'est ici que supposée grâce au contexte : le « blé » n'est pas mentionné. Notons que la philosophie de l'auteur change complètement entre *La Terre* et *Fécondité*, ce qui explique ces différences. Par cette image, Zola transmet l'idée de l'extension, mais aussi du cycle. Liée à un désir sexuel inquiétant dans *La Terre*, la métaphore du blé devient plus positive dans *Fécondité* et entre en résonance avec la fécondité de la famille.

Chez Norris, le lecteur découvre l'image du blé à travers les points de vue de divers actants du récit. Annixter observe le ranch à la tombée du jour, évoquant les champs de blé et les bêtes :

Then, at the end of all, it *was* the ranch again, seen in a last brief glance before he *had gone* to bed; the fecundated earth, calm at last, **nursing** the emplanted germ of life, ruddy with the sunset, the horizons purple, the small clamour of the day **lapsing** into quiet, the great, still twilight, **building** itself, domelike, toward the zenith. The barn fowls **were roosting** in the trees near the stable, the horses **crunching** their fodder in the stalls, the day's work **ceasing** by slow degrees; and the priest, the Spanish churchman, Father Sarria, relic of a departed regime, kindly, benign, **believing** in all goodness, a lover of his fellows and of dumb animals, yet, for all that, **hurrying** away in confusion and discomfiture, **carrying** in one hand the vessels of the Holy Communion and in the other a basket of game cocks.¹⁴⁶³

Norris s'approprié quelques idées zoliennes. La phrase d'introduction pose le décor en utilisant le preterit ainsi que le passé parfait. Ces temps sont essentiellement figés. Comme dans *Fécondité*, l'auteur décrit d'abord l'arrière-plan avant de développer une atmosphère cyclique. Les formes en ING sont alors nombreuses et concernent tous les verbes. À l'exception de la forme « were roosting », Norris se passe généralement de l'auxiliaire être pour enchaîner les gérondifs, créant un effet d'éternité comparable à celui de Zola. Le mouvement est saisi différemment : l'auteur américain y ajoute un effet de tableau en arrière-plan. Le contraste met en lumière la valeur cyclique de la vie. Le présent s'inscrit dans un crépuscule « immobile ». En outre, Norris délimite chaque partie du ranch. L'extrait que nous proposons arrive à la fin d'une longue description dans

¹⁴⁶³ NORRIS Frank, *The Octopus*, op. cit., p. 55.

Puis, à la fin, c'était de nouveau le ranch, vu dans un dernier coup d'œil avant qu'il [Annixter] ne soit allé se coucher; la terre fécondée, enfin calme, nourrissant le germe de la vie, rougeâtre dans le coucher du soleil et les horizons violets. La petite clameur du jour tombait dans le calme, le grand crépuscule immobile s'élevait, comme un dôme, vers le zénith. Les poules pondeuses se perchaient dans les arbres près de l'écurie, les chevaux brouaient leur fourrage dans leurs box, le travail de la journée s'arrêtant lentement ; et le prêtre père Sarria, le clerc espagnol, relique d'un régime disparu, gentil, bienveillant, ayant foi en la bonté, amoureux de ses semblables et des animaux les plus primaires, se dépêchait malgré tout dans la confusion et l'embarras, tenant dans une main le calices de la Sainte Communion et dans l'autre un panier de coqs de combats.

laquelle Annixter décrit peu à peu ce qu'il voit, débutant son paragraphe par « at the end of all ».

Néanmoins, nous avançons l'hypothèse qu'il s'agit davantage d'une différence de conception du cycle infini que d'un réel contre pied dans la réécriture. En effet, Norris semble se plaisir à utiliser des effets de contrastes dans son écriture afin de mieux mettre en valeur le mouvement. Si les verbes sont souvent au participe présent ou au gérondif, leur sens est parfois arrêté dans le temps. C'est le cas de « lapsing » et « nursing » par exemple. Ce qui peut ressembler à un arrêt est conjugué dans un mode continu. Cependant, le choix du coucher de soleil peut surprendre. Zola place son procès en début de journée dans *La Terre*, quand tout se met en mouvement. Il existe une harmonie entre le lever du soleil, moment où tout se met en route, et le sens de cycle infini. De même, dans *Fécondité*, le côté éternel est renforcé par l'absence d'actualisation temporelle du procès, qui se perçoit jusque dans les temps employés. Le choix de Norris peut paraître surprenant : c'est l'instant où tout devrait s'arrêter qu'il choisit pour étirer le temps. Outre l'indication d'une continuité par la forme en ING pour des verbes comme « cesser » ou « s'éteindre », l'auteur fait référence à l'ancienne religion, en évoquant le père Sarria, « relic of departed regime ». Ce syntagme est néanmoins juxtaposé avec une idée de continuité et de renouvellement : « believing in all goodness ». D'une façon symbolique, ce prêtre a dans une main les « calices de la Sainte Communion », vestige de l'ancienne société, et les « coqs de combat », qui le rattachent alors au temps présent. L'allégorie indique l'inscription de la religion dans le temps présent et dans une idée de nouveau, que nous retrouvons aisément dans les *Trois Villes* puis les *Évangiles* de Zola.

Norris apporte une dimension spirituelle supplémentaire à l'image du blé inventée dans le romanesque zolien. Il y ajoute également un aspect mystique. Il reprend ainsi l'idée de continuité, voire d'éternité proposée par l'auteur français, mais la confond avec un idéal religieux plutôt qu'avec la fécondité illimitée du roman éponyme. Cette réécriture entre en résonance avec la réception zolienne aux États-Unis. Les romans français sont fustigés à cause de leur supposée immoralité et manque de considération pour la religion, tandis que les traductions à succès expurgent toute référence au sexe ou à l'ordure. Norris propose ici une image du blé plus acceptable pour les Américains. En outre, l'idée de cycle permet de remettre en question le fatalisme qui a tant choqué la critique outre-Atlantique. L'auteur américain fait le choix de s'inspirer d'une esthétique de nouveau plutôt que de déterminisme pessimiste : il procède ainsi à une adaptation culturelle.

C'est ce que vient confirmer un passage de *The Octopus* : l'histoire de Vanamee et Angele constitue une sous-intrigue onirique dans le combat social des fermiers. Angele est morte dans les premiers feux de sa jeunesse. Son prénom est l'homophone de « angel » qui signifie « ange », ce qui pourrait laisser à penser qu'elle continue à accompagner Vanamee grâce à l'amour qui les a liés. Alors que celui-ci est en deuil, il découvre que le blé est l'image même de sa défunte amoureuse : « There it was. The Wheat ! The Wheat ! In the night, it had come up. It was there, everywhere,

from margin to margin of the horizon. The earth, long empty, teemed with green life. Once more, the pendulum of the seasons, swung in its mighty arc, from death back to life. Life out of death, eternity rising from out dissolution. There was the lesson. Angele was not the symbol, but the PROOF of immortality »¹⁴⁶⁴. Nous trouvons un passage très similaire dans *The Pit* : « It was the Wheat, the Wheat ! It was on the move again. From the farms of Illinois and Iowa, from the ranches of Kansas and Nebraska, like a tidal wave, was rising, rising. Almighty, blood-brother to the earthquake, coeval with the volcano and the whirlwind, that gigantic world-force, that colossal billow, Nourisher of the Nations, was swelling and advancing »¹⁴⁶⁵. Norris insiste particulièrement sur l'idée de cycle et d'éternité qui émane du blé, et continue à développer un aspect spirituel tout en sublimant la romance entre les deux personnages.

Norris réécrit la symbolique du blé en conservant l'idée de continuité. Il utilise une majorité de temps continus et place sa scène durant un moment de transition: le coucher du soleil. Il reprend ainsi des éléments essentiels de la conception zolienne, et propose la même métaphore. Il dévie cependant du modèle lorsqu'il inscrit son cycle dans un un moment de fermeture, comme en témoignent le sens de certains verbes et la référence à une ancienne religion. L'usage des temps nous indique qu'il pourrait s'agir de la fin d'un cycle et du début d'autre chose. Norris transmet une idée de pause presque imperceptible. Les personnages prennent un nouveau départ qui se manifeste par leur révolte. Ainsi, l'auteur américain utilise la même métaphore que Zola, mais à des fins qui lui sont propres.

Dans l'ensemble, l'étude de ces trois passages révèle la lente évolution littéraire de Norris. L'étude démontre que dès ses débuts, l'auteur évite les références au corps et au sexe. Ces éléments n'ont pas été repris, laissant à penser que la critique américaine a joué un rôle prégnant dans la rédaction. Il puise son inspiration dans les *Rougon-Macquart* pour écrire *McTeague* et *Vandover and the Brute*. Le déterminisme y est présent, bien que le point de vue interne et l'analyse psychologique des personnages n'apparaissent pas. Norris omet l'aspect stylistique de ces oeuvres pour n'en garder que le sens : les scènes de meurtre de Trina et Séverine sont éloignées. Lorsqu'il écrit *The Octopus*, il se rapproche plus du modèle zolien. Les scènes sont racontées par la subjectivité des personnages. La rébellion des agriculteurs est décrite d'une façon épique

¹⁴⁶⁴ NORRIS Frank, *The Octopus*, op. cit., p. 102.

Ça y était. Le blé ! Le blé ! Dans la nuit, il s'était levé. Il était là, partout, effaçant les limites jusqu'à l'horizon. La terre, longtemps vide, grouillait de vie végétale. Une fois de plus, le pendule des saisons basculait dans son arc puissant, de la mort à la vie. La vie hors de la mort, l'éternité sortant de la dissolution. Une leçon sortait de là. Angele n'était pas le symbole, mais la PREUVE de l'immortalité.

¹⁴⁶⁵ NORRIS Frank, *The Pit*, op. cit., p. 373.

C'était le blé, le blé ! Il était à nouveau en mouvement. Des fermes de l'Illinois et de l'Iowa, des ranchs du Kansas et du Nebraska, comme un raz-de-marée, il montait, montait. Tout-puissant, frère de sang du tremblement de terre, contemporain du volcan et du tourbillon, cette gigantesque force mondiale, cette vague colossale, Nouricière des Nations, gonflait et avançait.

comparable à celle de *Germinal*, et la métaphore du blé est transposée de *Fécondité* à l'univers américain. L'inspiration zolienne est plus visible. En creux, les adaptations de Norris deviennent plus visibles. Certaines sont probablement dues à l'univers américain : le rôle des femmes est minimisé, tout comme les références au corps sont absentes. D'autres sont symptomatiques de la réinterprétation de l'auteur. Il perçoit le blé comme l'espoir du renouveau, raison pour laquelle il développe la métaphore au coucher du soleil. Le blé représente l'idée de cycle mais aussi l'espoir d'un monde meilleur.

Le parcours de Norris est comparable à celui de Zola. L'Américain a proposé ses réflexions dans divers journaux concernant la littérature aux États-Unis mais aussi en France. Sans aller aussi loin que son homologue français, il a fustigé certains lieux communs dans un cadre rappelant *Mes Haines*. Il a construit sa vision de la littérature en s'opposant aux vieux clichés. Il n'a cependant pas eu le temps de développer une véritable théorie littéraire comparable au *Roman Expérimental*. Les premiers essais de romans naturalistes reprennent des grandes lignes du projet zolien ainsi que les opinions des critiques américaines, notamment concernant la supposée violence extrême du modèle. Son utilisation du territoire commence aussi dès ce moment à prendre de l'importance. L'espace s'élargit au monde occidental lorsque Norris conçoit le projet de *L'Épopée du Blé*. La trilogie marque un renouveau dans les travaux préparatoires de l'écrivain. Ses fiches commencent à ressembler à du matériel zolien : le moral vient y rencontrer le physique, créant un système à la fois déterministe et imaginaire au sein de l'intrigue. Le déterminisme rejoint l'épique, et la description de la lutte des agriculteurs est une réinterprétation du roman *Germinal*. Norris soigne de plus en plus son écriture, et reprend des schémas zoliens dans certains de ses passages. Il s'approprie également la métaphore du blé. La réinterprétation de l'Américain met en valeur le romantisme et l'épique des romans zoliens, tout en s'inspirant de son style.

Pourtant, avant d'être une réinterprétation, l'œuvre de Norris est une déstructuration du modèle zolien. Dès ses premiers écrits, l'Américain a intégré la vision de son pays à travers la censure des références au corps et au sexe, en lien avec la critique et les traductions. Dans ses articles, il évoque très peu les entorses à la morale. Pourtant il se garde bien de répéter l'opération dans ses propres écrits : Norris est donc bien conscient qu'une telle chose ne peut plaire à un public américain. Ses articles démontrent sa volonté de valoriser Zola à travers son courage, ses écrits théoriques, mais aussi la subjectivité et l'imagination dont il fait preuve. Sa défense du romantisme et de l'épique montre la ligne directrice qu'il entend suivre. Après ses premières œuvres de jeunesse, ses romans prennent un tournant plus idéologique. S'ils sont toujours inspirés par la réalité, ils se teintent de romantisme et d'épique, probablement pour se conformer au goût de son pays. La

critique américaine avait particulièrement apprécié *Le Rêve* pour son côté onirique et romantique ainsi que *La Débâcle* pour ses scènes de combat. Ainsi, Norris opère une véritable sélection dans le matériel zolien, et nous sommes tentés de penser que cette sélection est tout à fait consciente. Il utilise le modèle afin de le rendre plus acceptable pour ses compatriotes. Si d'autres auteurs se sont intéressés à la littérature zolienne, Norris est le seul à avoir eu cette réflexion et à avoir proposé une réécriture aussi proche du modèle et adaptée culturellement au public américain.

À cette époque, il est le premier « American Zola ». Cependant, d'autres le suivent dans cette direction, en étant cependant moins proches du matériel zolien. Le début du XXe siècle marque alors le début d'une vague littéraire dans la mouvance du naturalisme, entraînant des auteurs comme London, Twain, Crane ou Dreiser.

Chapitre 3 Un paysage des postérités littéraires

Le mouvement réaliste et naturaliste des États-Unis se caractérise par une production romanesque foisonnante. La plupart a été publié après 1903, soit la date de publication de *Vérité*, le dernier roman de Zola. Nous faisons le choix d'étudier la postérité du modèle zolien chez les auteurs américains de son époque et de conserver dans l'analyse les romans parus jusqu'à cette date. Ainsi, bien que souvent considérés comme naturalistes, les auteurs Upton Sinclair ou Steinbeck ne seront pas retenus. Le courant littéraire dit réaliste et naturaliste a été étudié par Donald Pizer et Earl N. Harbert. Les chercheurs lui consacrent un volume entier du *Dictionary of Literary Biography*¹⁴⁶⁶ nommé : *Vol. 12 : American Realists and Naturalists*¹⁴⁶⁷. Dans ce volume, Pizer définit ce qu'il entend par « réalistes et naturalistes »¹⁴⁶⁸. Le mouvement a un écho différent outre-Atlantique où ses limites sont plus historiques que littéraires. Donald Pizer explique en effet : « La période approximative du mouvement américain connu sous le nom de réalisme et de naturalisme est placée classiquement entre la fin de la guerre de Sécession et le début de la Première Guerre mondiale »¹⁴⁶⁹. En France, le mouvement littéraire tient à des considérations propres à l'expression artistique elle-même, et bien que son apparition soit liée à un contexte économique et social, elle correspond à une réaction littéraire face aux anciens modèles que Zola développe dans *Mes Haines*. L'auteur a théorisé le courant et tenté de le diffuser. L'approche outre-Atlantique est différente, et tient à des considérations historiques. Les auteurs américains de l'époque, s'ils ont proposé une réflexion sur leur propre théorie littéraire, n'ont pas cherché une unité autour d'une même doctrine.

1466

BRUCCOLI Matthew J, FRAZER CLARK C. E. Jr., LAYMAN Richard, *Dictionary of Literary Biography*, Gale Research Company, 1982.

¹⁴⁶⁷ PIZER Donald, HARBERT Earl N., *Dictionary of Literary Biography*, vol. 12 : *American Realists and Naturalists*, A Brucoli Clark Book, Gale Research Company, Detroit, Michigan, 48226, 1982.

¹⁴⁶⁸ realists and naturalists.

¹⁴⁶⁹ PIZER Donald « Foreword », *Dictionary of Literary Biography*, vol. 12 : *American Realists and Naturalists*, op. cit., p. IX.

The closely related American movement known as realism and naturalism are conventionally placed between the close of the Civil War and the beginning of World War I.

Aux États-Unis, le syntagme « mouvement naturaliste » désigne plus une réaction artistique à un événement traumatique qu'à une impulsion purement littéraire : « Et pourtant les historiens littéraires français s'appuient sur les termes réalisme et naturalisme pour désigner des phases spécifiques beaucoup plus tôt dans le dix-neuvième siècle, le naturalisme atteignant son point culminant dans la fin des années 1870, avec les œuvres les plus significatives de Zola »¹⁴⁷⁰. Le chercheur évoque le naturalisme et le réalisme dans un même ensemble qui, dans l'Histoire des États-Unis, fait suite au traumatisme de la guerre de Sécession. Le conflit a ruiné l'ancien Sud et conforté le Nord Est dans une position dominante, mais a aussi altéré l'image de l'idéalisme et du rêve américain. Pour ces raisons, Pizer estime que les écrivains des États-Unis sont bien loin du modèle zolien, et qu'aucun d'eux n'est purement réaliste ou naturaliste : « En fait, à l'exception des premiers romans de Frank Norris et Jack London, le travail de cette génération d'écrivains américains est rarement aussi simplement doctrinaire »¹⁴⁷¹. La sélection opérée dans le dictionnaire obéit donc à une règle assez large qui inclut tous les auteurs dont le travail a pu montrer des caractéristiques des courants naturalistes et réalistes : par conséquent, quarante-deux auteurs sont cités.

Après l'étude de James, le contemporain de Zola, et Norris, l'admirateur de l'épicité zolienne, nous procéderons à l'analyse de quelques auteurs dont les relations directes avec l'écrivain français sont plus floues. Parmi les nombreux auteurs proposés par Donald Pizer, nous ferons le choix d'étudier Kate Chopin, Samuel Langhorne Clemens, Stephen Crane, Theodore Dreiser et Jack London. L'ensemble de ces auteurs est mentionné dans l'ouvrage de Pizer ; néanmoins leurs rapports avec le modèle zolien varient. London, Crane et Dreiser ont été comparés au modèle zolien à divers titres, que ce soit leur engagement politique, leurs choix théoriques ou leurs créations littéraires. Dès la fin des années 1870, les critiques américains ont remarqué un message social dans les écrits zoliens. Ils retrouvent des idées similaires chez ces auteurs, tous trois nés dans des milieux très pauvres. Crane, fils d'un révérend, écrit *Maggie*, l'histoire d'une jeune fille devenue prostituée, avant de livrer sa vision de la guerre de Sécession dans *The Red Badge of Courage*. Ce roman met en scène le personnage d'Henry dans ses relations complexes avec la nature qui l'entoure lors d'une bataille. L'œuvre peut rappeler en partie *La Débâcle*, mais l'aspect ironique de l'ouvrage ainsi que la symbolique de l'environnement ferait a priori plus écho à *La Faute de l'abbé Mouret* et son idée de renouvellement constant. Par ailleurs, Crane s'engage pour la justice lors d'une altercation dans les

¹⁴⁷⁰ *Ibid.*

And though French literary historians do rely on realism and naturalism to designate specific phases much earlier in the nineteenth century, with naturalism reaching its climax in the late 1870s with Zola's most significant work.

¹⁴⁷¹ *Ibid.*, p. X.

In fact, aside from the early fiction of Frank Norris and Jack London, the work of this generation of American writers is seldom so simplistically doctrinaire.

rues de New York. Scandalisé par la corruption ambiante, il s'oppose à l'arrestation d'une prostituée pour racolage. Les journaux s'emparent de l'histoire : « L'affaire a été largement diffusée dans les journaux, qui ont salué Crane comme un héros pour avoir défendu la pauvre Dora qui avait été abusée, mais en y ajoutant une bonne dose d'humour sournois aux dépens de l'auteur »¹⁴⁷². Après cet épisode, la police harcèle l'écrivain, et Crane ne peut plus résider à New York. Bien que cet événement soit loin d'être comparable avec l'Affaire Dreyfus en terme de retentissement international ou de conséquences, le combat de l'auteur pour un monde plus juste le rapproche de la philosophie zolienne. Crane décède à l'âge de vingt-huit ans : sa courte carrière s'achève en 1900, deux ans avant la mort de Zola. London, né en 1876, décède en 1916. Il commence cependant sa carrière littéraire très jeune et l'une de ses œuvres majeures, *The Call of the Wild*, est publié en 1903. Ce récit met en scène les relations complexes entre l'homme et la nature. London s'intéresse à la philosophie communiste et socialiste : « London gravitait logiquement vers les doctrines laïques de Karl Marx, Ernst Haeckel, Charles Darwin et Herbert Spencer, se décrivant comme un moniste révolutionnaire socialiste et matérialiste »¹⁴⁷³. Il intègre ses revendications dans ses romans : « Il [London] a été pionnier dans la littérature de protestation sociale et d'apocalypse ainsi que dans la fiction d'évasion et d'aventure »¹⁴⁷⁴. Si la réflexion générale sur la société le rapproche de Zola, les thématiques de ses histoires sont variées, évoquant ses voyages. Les écrits de Theodore Dreiser abordent des domaines généralement plus urbains, décrivant Chicago ou New York. Des trois, cet auteur est celui qui a vécu le plus longtemps, jusqu'à 1945. Son premier roman, *Sister Carrie*, s'intéresse à l'ascension sociale de Carrie, de simple ouvrière à star de Broadway, mais aussi à la déchéance progressive de son deuxième amant, Hurstwood. Dans les décennies qui suivent la mort de Zola, l'auteur américain se rapproche des idéaux socialistes et communistes : « Mais pour l'essentiel, l'intérêt de Dreiser à la fin des années 1920 était axé sur deux problèmes fondamentaux : comment faire de l'Amérique un meilleur endroit où vivre et comment décrire les vérités cachées de l'existence »¹⁴⁷⁵. Son désir de justice sociale et son besoin de décrire les conditions sociales de la

¹⁴⁷² COLVERT James B., « Stephen Crane », *Dictionary of Literary Biography, vol. 12 : American Realists and Naturalists*, op. cit., p. 119.

The affaire was thoroughly aired in the newspapers, which hailed Crane as a hero for defending the abused Dora, though not without a good deal of sly humor at his expense.

¹⁴⁷³ LABOR Earle, « Jack London », *Dictionary of Literary Biography, vol. 12 : American Realists and Naturalists*, op. cit., p. 356.

London gravitated logically toward the secular doctrines of Karl Marx, Ernst Haeckel, Charles Darwin, and Herbert Spencer, describing himself as a revolutionary Socialist and materialistic monist.

¹⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 352.

He [London] pioneered in the literature of social protest and apocalypse as well as in the fiction of escape and adventure.

¹⁴⁷⁵ PIZER Donald, « Theodore Dreiser », *Dictionary of Literary Biography, vol. 12 : American Realists and Naturalists*, op. cit., p. 161.

But for the most part Dreiser's interest during the late 1920's was focused on two fundamental problems – how to make America a better place in which to live, and how to describe the underlying truths of existence.

classe populaire de la façon la plus exacte possible le conduit à suivre la méthode utilisée par Zola des décennies auparavant. Il procède à des investigations dans des laboratoires scientifiques : « Puis, au cours de l'été 1928, Dreiser a passé plusieurs semaines à visiter la station de biologie expérimentale de Woods Hole dans le Massachusetts, où il s'est entretenu avec des scientifiques et a observé leurs travaux »¹⁴⁷⁶. Il se rend également sur place lorsque des grèves de mineurs éclatent. Il prend des notes sur les conditions de vie et publie des textes, se faisant ainsi le porte-parole des grévistes : « Dreiser a publié des volumes tels que *Regards sur la Russie* (1928), *Les Mineurs de Harlan parlent* (1932), un compte rendu de l'enquête menée par lui-même et d'autres sur la grève des mineurs de Harlan Country en 1931 dont Dreiser a écrit l'introduction, et *Amérique Tragique* (1931) »¹⁴⁷⁷. L'application d'une méthode de recherche comparable à celle de Zola arrive toutefois tardivement, à un moment où ce type de travail préparatoire est devenu plus commun. Dans l'ensemble, ces écrivains partagent avec Zola des préoccupations sociales et une similitude dans certains thèmes, quoiqu'il convienne de relever plus de divergences pour London.

La question de l'influence zolienne se pose dans la naissance de ce courant littéraire. Les noms de Zola, Dreiser, Crane, London et d'autres sont régulièrement rapprochés dans les réflexions sur le naturalisme. Les intrigues des auteurs américains peuvent rappeler les *Rougon-Macquart* : Carrie est un personnage féminin qui arrive à Chicago depuis la campagne. Après avoir erré en tant qu'ouvrière, elle finit par être entretenue d'abord par Drouet, puis par Hurstwood avant de quitter celui-ci pour devenir une célébrité de Broadway. Ses errances dans les usines de la grande ville font écho aux difficultés de Gervaise ou Étienne lorsqu'ils cherchent du travail, tandis que son ascension économique reflète le succès de Clorinde ou Nana. Cette dernière a souvent été perçue comme étant un modèle pour Maggie, le personnage de Stephen Crane. Enfin, la lutte pour la vie décrite dans *Call of the Wild*, à travers la rudesse des épreuves subies par Buck rejoint la thématique centrale de la lutte pour la survie et reprend les théories darwinistes. Campbell souligne la parenté de pensée : « Cet essai fournit un aperçu et une réinterprétation du naturalisme littéraire américain tel que pratiqué par les naturalistes classiques Stephen Crane, Frank Norris, Theodore Dreiser et Jack London, par des naturalistes plus tardifs tels que Phillips et Steinbeck, et par ceux dont les contributions au naturalisme méritent plus de reconnaissance, parmi lesquels ces femmes écrivains et écrivains de couleur comme Paul Laurence Dunbar et Ann Petry »¹⁴⁷⁸. Sa réflexion met en

¹⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 162.

Then, during the summer of 1928, Dreiser spent several weeks visiting the Woods Hole experimental biology station in Massachusetts, where he talked with scientist and observe their work.

¹⁴⁷⁷ *Ibid.*

Out of the first came such volumes as Dreiser *Looks at Russia* (1928), *Harlan Miners Speak* (1932), a record of the investigation by Dreiser and others of the Harlan Country miners strike in 1931 for which Dreiser wrote the introduction, and *Tragic America* (1931).

¹⁴⁷⁸ CAMPBELL Donna, « American Literary Naturalism : Critical Perspectives », *Literature Compass*, 2011-08 ; Vol. 8 (8), p. 499, disponible sur : <http://www.craigcarey.net/f14rr/files/2014/07/Naturalism-Critical-Perspectives.pdf> (lien visité le 09/10/2020)

exergue les points communs de l'ensemble du groupe en précisant qu'ils n'avaient que peu de liens personnels directs entre eux. Norris a certes soutenu le roman *Sister Carrie* avant sa publication, mais ces marques de reconnaissances demeurent sporadiques. Les liens unissant ces auteurs sont surtout d'ordre thématique : « Crane, Norris, Dreiser et London sont tous venus au naturalisme à partir de milieux intellectuels différents, mais leur fiction partage certaines caractéristiques, telles que le contexte de la pauvreté urbaine et de la nature sauvage inhospitalière, un intérêt pour l'hérédité et l'environnement, une philosophie déterministe et une conviction profonde selon laquelle la culture et la littérature réaliste produites aux États-Unis étaient totalement inadéquates pour répondre au problème social qu'ils observaient »¹⁴⁷⁹. Pour ces raisons, les auteurs sont souvent rapprochés les uns des autres, et une influence zolienne a pu être soupçonnée. Dans le cas de Norris, ce lien a été établi, notamment de par ses écrits préparatoires et personnels.

Annette Wiewiorka estime que l'école prend directement son inspiration chez Zola. Elle évoque l'écrivain Dreiser dans un article, l'affiliant au reste du groupe des auteurs américains dits naturalistes : « Devenu écrivain, loin du souci d'un Mark Twain de fonder une nouvelle littérature avec une langue et des problématiques typiquement américaines, c'est en Europe que Dreiser alla chercher ses modèles, particulièrement auprès de Zola, comme le fit toute cette école naturaliste qui, de Frank Norris à Richard Wright Upton Sinclair ou Stephen Crane nous a légué une lignée de romans fougueux et véhéments dont il est un des fleurons »¹⁴⁸⁰. Sans prendre en considération le travail postérieur Richard Wright et Upton Sinclair et par conséquent hors du champ de notre étude, Zola n'a probablement pas eu la même influence sur Norris que sur Crane. Si le premier a publiquement exprimé son admiration pour l'écrivain français et cherché à utiliser sa méthode, il n'est pas certain que le deuxième ait eu accès au travail zolien. Crane ne parlerait ailleurs pas français, et ne serait jamais allé en France. Certaines de ses œuvres comme *Maggie* ou *George's Mother* ont suscité des interrogations à propos de leurs thématiques zoliennes. Colvert estime néanmoins qu'une influence directe de Zola est à écarter : « Bien qu'il ait été suggéré que Crane se soit inspiré de *L'Assommoir* de Zola pour *George's Mother* comme pour *Maggie*, il semble assez

This essay provides an overview and reinterpretation of American literary naturalism as practiced by classic naturalists Stephen Crane, Frank Norris, Theodore Dreiser, and Jack London, by later naturalists such as Phillips and Steinbeck, and by those whose contributions to naturalism deserve more recognition, among them women writers and writers of color such as Paul Laurence Dunbar and Ann Petry.

¹⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 501.

Crane, Norris, Dreiser and London all came to naturalism from different intellectual backgrounds, but their fiction shares certain characteristics, such as setting of urban poverty and inhospitable wilderness, an interest in heredity and environment, a deterministic philosophy, and a deep sense that U. S. culture and the realist literature it had produced were wholly inadequate to respond to the social problem they saw.

¹⁴⁸⁰ WIEVIORKA Annette, « Dreiser, le Zola du Midwest », *Le Nouveau Magazine Littéraire*, 2016, Vol.571 (9), p.60-61, disponible en ligne sur :

<https://nouveau-europresse-com.ezproxy.univ-paris3.fr/Document/View/viewEvent=1&docRefId=0&docName=news%C2%B720160901%C2%B7SML%C2%B757106001&docIndex=3> (lien visité le 08/10/2020)/

clair que ses sources sont sa propre expérience personnelle et la culture populaire de son temps »¹⁴⁸¹. Crane a lu Zola, mais rien ne prouve que cette lecture a eu lieu avant la rédaction de *Maggie*. Par ailleurs, il l'a probablement lu en traduction, ne parlant pas français. L'auteur américain écrit une lettre dans laquelle il évoque *L'Assommoir* et *Nana* : « I mean she [Nana] does not fool around making excuses for her career. You must pardon me if I cannot agree that every painted woman on the streets of New York was brought there by some evil man. Nana, in the story, is honest... Zola is a sincere writer but –is he much good ? He hangs one thing to another and his story goes along but I find him pretty tiresome »¹⁴⁸². Les deux auteurs peuvent être comparés en divers points. Ils se sont trouvés dans une situation économique difficile, et la source de leurs écrits réside dans leur expérience. *Maggie* a été écrit alors que Crane était encore très jeune, et peut à ce titre être comparé à *La Confession de Claude*. Pour un premier roman, les deux auteurs se rejoignent sur le choix d'un décor miséreux pour leurs intrigues. Malgré la présence de plusieurs scènes très ressemblantes entre *L'Assommoir* et *Maggie*, Salvan estime que l'influence zolienne n'est pas avérée : « Il se peut donc que Zola ait joué le rôle d'un catalyseur et qu'il ait ainsi rendu possible la composition de *Maggie* et de *The Red Badge of Courage*. Il n'en reste pas moins certain que nous ne trouvons aucun signe de son emprise sur l'intelligence de Stephen Crane. Cela seul constituerait, à notre avis, la preuve d'une véritable influence »¹⁴⁸³. Dreiser et London ne semblent pas non plus être capables de lire Zola en version originale. Le premier a apprécié l'écrivain Balzac, et son œuvre *Sister Carrie* en serait directement inspirée : « Mais en choisissant ce titre [*Sister Carrie*] Dreiser montrait à la fois qu'il allait raconter une histoire, comme Balzac dans sa *Cousine Bette* (1846) et son *Père Goriot* (1834), relatant un échec individuel puis un succès dans une grande ville, et plus particulièrement pour Dreiser, que le sujet de cette histoire serait sa propre sœur, Emma »¹⁴⁸⁴. Même si nous convenons que Dreiser n'a pas eu connaissance des travaux zoliens, il s'en rapproche par son admiration pour Balzac, et particulièrement, *La Cousine Bette*, considéré par Zola comme l'un des trois premiers

¹⁴⁸¹ COLVERT James B, « Stephen Crane », *Dictionary of Literary Biography, vol. 12 : American Realists and Naturalists*, op. cit., p. 107.

Although it has been suggested that Crane drew on Zola's *L'Assommoir* for *George's Mother* as well as for *Maggie*, it seems clear enough that its sources are Crane's personal experience and the popular culture of his time.

¹⁴⁸² CRANE Stephen, Lettre à un inconnu, 1897, *The Correspondence of Stephen Crane*, Vol. 2, édité par Stanley Wertheim et Paul Sorrentino, Columbia University Press, New York, 1988, , p. 673.

Je veux dire qu'elle [Nana] ne s'amuse pas à chercher des excuses pour sa carrière. Vous devez me pardonner si je ne peux pas convenir que toutes les femmes des rues de New York y ont été amenées par un homme pervers. Nana, dans l'histoire, est honnête ... Zola est un écrivain sincère mais... est-il très bon? Il accroche une chose à une autre et son histoire continue ainsi mais je le trouve assez ennuyeux.

¹⁴⁸³ SALVAN Albert, *Zola aux États-Unis*, op. cit., p. 166.

¹⁴⁸⁴ PIZER Donald, « Theodore Dreiser », *Dictionary of Literary Biography, vol. 12 : American Realists and Naturalists*, op. cit., p. 149.

But in choosing this title [*Sister Carrie*] Dreiser was signifying both that he was to tell a story, as did Balzac in his *Cousine Bette* (1846) and *Père Goriot* (1834), of individual failure and success in a great city, and more particularly for Dreiser, that the subject of this story was to be his own sister, Emma.

romans naturalistes. Ses similitudes avec le chef de file du naturalisme ne sont néanmoins pas dues à une influence directe : « Au sujet de Zola, Dreiser est catégorique, il n'avait pas lu une seule ligne du romancier français avant d'avoir écrit *Sister Carrie* »¹⁴⁸⁵. La confrontation de ces écrivains avec les difficultés sociales et économiques de leur époque les aurait naturellement amenés à s'inspirer directement de leur milieu. Le sujet d'étude a tendance à scandaliser la critique. Les écrivains choisissent donc de justifier leur philosophie grâce à un appui scientifique : « Theodore Dreiser et Jack London ont tiré leur pratique du naturalisme de l'observation directe, qu'ils ont complétée par des lectures approfondies en philosophie et en sciences naturelles »¹⁴⁸⁶. Les auteurs américains se rapprochent du modèle zolien par le partage des sources d'inspirations. Les préoccupations sociales amènent à s'intéresser aux sciences. Aux États-Unis, l'abondance de détails caractérisant leur style d'écriture fait néanmoins toujours scandale : « Ce qui est choquant, ce n'est pas le fait que la violence existe, car la violence est une constante dans un univers naturaliste et darwinien, ni la description de l'alcoolisme persévérant, mais l'acceptation désinvolte de la violence et de l'alcoolisme comme une partie ordinaire de la vie »¹⁴⁸⁷. Campbell estime que le problème majeur de la critique est ainsi la banalisation de la violence. Dans les critiques concernant Zola, les réactions les plus vives concernaient plutôt une forme de puritanisme lié aux choses du sexe. Les descriptions n'étaient pas toujours appréciées, mais il semble que lorsqu'elles évitaient le rapport au corps, les journalistes les épargnaient, se contentant parfois de les déclarer ennuyeuses. Les articles les plus incisifs prétendaient néanmoins que les romans étaient loin d'être réalistes, et que les événements décrits n'étaient pas la vie. L'analyse de Campbell concernant la réception des écrivains américains dits naturalistes de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle rejoint donc en partie l'accueil du modèle zolien aux États-Unis, sans pour autant insister sur les jugements moralistes.

La présence d'un courant naturaliste en Amérique dans les dernières années de production littéraire zolienne en France ne semble pas indiquer une influence directe. Nous relevons cependant des connexions qui peuvent témoigner de l'existence d'une adaptation de plus en plus approfondie du modèle littéraire proposé par les *Rougon-Macquart* et autres œuvres naturalistes.

Les romans d'auteurs américains tels que Crane, Dreiser et London proposent ainsi une récréation du mouvement naturaliste attesté par la critique, bien qu'a priori sans influence zolienne

¹⁴⁸⁵ SALVAN Albert, *Zola aux États-Unis*, op. cit., p. 179.

¹⁴⁸⁶ CAMPBELL Donna, « American Literary Naturalism : Critical Perspectives », *Literature Compass*, 2011-08 ; Vol. 8 (8), p. 501, disponible sur : <http://www.craigcarey.net/f14rr/files/2014/07/Naturalism-Critical-Perspectives.pdf> (lien visité le 09/10/2020)

Theodore Dreiser and Jack London derived their practice of naturalism from direct observation, which they supplemented by extensive reading in philosophy and the natural sciences.

¹⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 501.

What is shocking is not the fact that violence exists, for violence is a constant in a naturalistic, Darwinian universe, nor the description of pervasive alcoholism, but the naturalistic story's casual acceptance of violence and alcoholism as an ordinary part of life.

directe. Ces trois écrivains viennent des régions Nord Est et Sud Ouest des États-Unis. Les décors de leurs intrigues demeurent globalement circonscrites dans cet espace, à l'exception de London, qui relate des voyages jusqu'en Arctique. Le territoire est trop grand et trop complexe pour espérer en saisir pleinement les nuances, mais il manque ici une partie conséquente de son espace, tant du point de vue géographique que culturel et littéraire : le Sud et le Mid West. Il s'agit notamment de l'ensemble d'États qui a perdu la guerre de Sécession, mais aussi d'une population dont les habitudes contrastent avec la Nouvelle Angleterre. Les champs de coton et l'esclavage font partie intégrante du décor romanesque de la production littéraire sudistes. Si la Nouvelle-Angleterre, par les liens très étroits qu'elle a conservés avec l'Europe, a connu Zola et le mouvement naturaliste rapidement, ce n'est pas le cas pour le Sud. Dans les lettres des correspondants américains, nous en remarquons une petite quinzaine venant de ce territoire, dispersées dans plusieurs États. La majorité d'entre elles concerne l'affaire Dreyfus et célèbre le rôle de l'écrivain en le félicitant de son travail. Il reçoit un poème et un télégramme dans lequel les citoyens du Mississippi lui déclarent leur soutien. Parmi ces missives, quelques unes sont signées de Léona Queyrouze, autrice créole dont la production romanesque est essentiellement francophone. Aucune de ces lettres, à notre connaissance, n'a été écrite à Zola avant l'affaire Dreyfus. Il semble donc que le territoire du Sud ait a priori été peu exposé aux romans zoliens.

Pourtant, le dictionnaire de Pizer et Harbert répertorient des auteurs comme Samuel Langhorne Clemens et Kate Chopin : tous deux ont écrits des romans dont les intrigues se déroulent dans le Sud, voire le Mid West. Le premier est plus connu sous le nom de Mark Twain. Né en 1835 et mort en 1910, il est contemporain de Zola. Sa famille est originaire du Sud, possède un esclave et déménage régulièrement d'un État à l'autre. L'écrivain est souvent plus connu en tant qu'humoriste que romancier. Certains de ses écrits comme *The Adventures of Tom Sawyer*¹⁴⁸⁸ ou *The Adventures of Huckleberry Finn*¹⁴⁸⁹ ont tendance à être considérés comme des classiques de littérature de jeunesse, l'auteur lui-même ayant eu une hésitation à ce propos. Ses romans étaient parfois perçus trop réalistes ou trop crus. Il a ainsi expurgé certains textes, notamment *The Adventures of Tom Sawyer* : « Ne sachant pas si le livre doit être destiné à un public jeune ou adulte, Mark Twain a une fois de plus atténué les aspects réalistes de la puberté, supprimant des parties du livre qui pourraient

¹⁴⁸⁸ TWAIN Mark, *The Adventures of Tom Sawyer*, Chatto & Windus, London, 1876 & American Publishing Company, Hartford, Conn., 1876.

¹⁴⁸⁹ TWAIN Mark, *Huckleberry Finn*, with an introduction by Justin Kaplan and thirty facsimile pages of the original manuscript, Ivy books, New York, 1997.

Foreword to the Text by Victor Doyno : This book contains four significant segments that Mark Twain had originally written for inclusion in *Adventures of Huckleberry Finn* but, for various reasons, omitted from the first edition.

Avant-propos par Victor Doyno : Ce livre contient quatre segments significatifs que Mark Twain avait originellement écrit pour les inclure dans *Adventures of Huckleberry Finn* mais qu'il a, pour des raisons variées, exclu de la première édition.

offenser les jeunes lecteurs »¹⁴⁹⁰. L'auteur a tenté de s'adapter à des publics variés, visant parfois les populations de la Nouvelle-Angleterre de façon à être publié dans leurs magazines. Il n'a cependant pas toujours réussi à avoir un discours approprié, attirant sur lui l'opprobre du public lorsqu'il tente un discours parodique sur des auteurs classiques : « Offrant de l'humour occidental à un public de la Nouvelle-Angleterre en ridiculisant Ralph Waldo Emerson, Henry Wadsworth Longfellow et Oliver Wendell Holmes, citant (le plus souvent en déformant) leur poésie et les représentant comme trois féroces personnages qui jouent les vagabonds dans le Far West, ses propos ont été accueillis, se souvint-il plus tard, avec un silence stupéfait »¹⁴⁹¹. Il présente ensuite ses excuses. La différence sociétale entre la Nouvelle Angleterre et les terres d'origines de Mark Twain est ainsi de taille à créer ce type de malentendu. Pourtant Samuel Langhorne Clemens, qui partage avec Zola le goût de l'ascension sociale, souhaite conquérir cette partie du public.

Outre le scandale qu'a parfois suscité l'auteur, il est cultivé et connaît l'Europe. Quelques temps après son malheureux incident, il décide de partir en voyage et découvre notamment l'Allemagne, l'Italie et la Suisse d'avril 1878 à septembre 1879. À cet époque, il s'intéresse aux écrits zoliens. Le registre répertoriant la bibliothèque de l'auteur indique qu'il possédait divers romans de Zola, dont *L'Assommoir*. Une note datant de juillet 1879, exprime la volonté de Twain d'acquérir le volume : « “Trouver une copie de L'Assomoir [sic] illustrée -” Clemens note à Paris en juin 1879 »¹⁴⁹². La bibliothèque fait également mention des ouvrages *La Terre*, *Lourdes*, *Rome et Travail*. Il se peut toutefois qu'il ait lu d'autres romans de l'écrivain français sans qu'ils ne soient présents dans sa bibliothèque. Il a également pris le parti de Zola lors de l'Affaire Dreyfus, notamment en demandant à son éditeur de transmettre une lettre à l'épouse du capitaine en 1899 :

“Cher M. Chatto,

Beaucoup de gens écriront à Madame Dreyfus et lui diront des moyens sûrs et diversifiés dont elle peut redonner santé et force à son mari. La bonne volonté derrière cet acte lui évite d'être une intrusion injustifiable. Je souhaite m'ajouter à cette liste de sympathisants inconnus, et vous demander si vous ne pouvez pas, par l'intermédiaire de M. Zola, amener Mme Dreyfus à envisager l'idée de confier à M. Kellgren (49 Eaton Square, SW,) la restauration de la santé du capitaine Dreyfus.”

“[Écriture croisée dans la marge gauche de la première page:] Ne pouvez-vous pas, M. Zola et vous, transmettre cela à Madame Dreyfus, par traduction ou autre” ?¹⁴⁹³

¹⁴⁹⁰ HILL Hamlin, « Samuel Langhorne Clemens (Mark Twain) », *Dictionary of Literary Biography, vol. 12 : American Realists and Naturalists*, op. cit., p. 80.

Uncertain whether it should be aimed at a youthful or an adult audience, Mark Twain once more submerged in shadow the realistic aspects of puberty, removing portions of the book which might offend young readers.

¹⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 82.

¹⁴⁹² GRIBBEN Alan, *Mark Twain's Library : A Reconstruction*, Vol II, G.K.Hall&Co, Boston, 1980, p. 796.

“Get copy of L'Assomoir [sic] illustrated -” Clemens noted in Paris in July 1879.

¹⁴⁹³ Samuel Langhorne Clemens to Andrew Chatto, 24 September 1899, Sanna, Sweden, NN, Berg, #05620, (*Mark Twain Papers*, Bancroft Library, University of California, Berkeley).

“Dear Mr. Chatto:

Mark Twain n'écrit pas directement à l'auteur français, mais se montre néanmoins solidaire envers son travail. Il n'est toutefois pas avéré que son style d'écriture ait trouvé une inspiration dans le modèle zolien. Pour Hamlin Hill, ces liens avec l'Europe et la littérature zolienne ont eu une influence minimale dans sa création artistique, l'auteur restant avant tout un romantique. Selon le chercheur, certains aspects de ses romans viennent s'opposer à l'esthétique naturaliste :

S'il était réaliste dans sa langue et naturaliste dans sa philosophie finale, il était aussi un hyper romantique. Ni les aspects souriants de la vie de Howells, ni le drame de Frank Norris d'une tasse de thé cassée ne font partie de la fiction de Mark Twain. Coïncidences sauvages (comme l'arrivée inattendue de Tom à la ferme Phelps à la fin de *Huckleberry Finn*), substitution improbables d'enfants (Edward et Tom Canty dans *The Prince and the Pauper* ; Tom Driscoll et le Valet de Chambre dans *Pudd'nhead Wilson*), apogées mélodramatiques dans la salle d'audience, dénouements de type deus ex machina (empreintes digitales dans *Pudd'nhead Wilson*, réapparition de Tom Sawyer dans *Huckleberry Finn*), visites surnaturelles (dans de nombreuses œuvres ultérieures), visions de rêve (dans *A Connecticut Yankee* et de nombreux fragments inachevés) sont du pur romantisme.¹⁴⁹⁴

Les écrits mentionnés par le chercheur ont un caractère volontairement comique peu représenté dans la saga des *Rougon-Macquart*. Tom Sawyer et Huckleberry Finn sont espiègles et jouent souvent des tours à leur entourage. Il semble que ce soit plus les décors des romans qui reprennent une esthétique qualifiable de naturaliste : Mark Twain développe un imaginaire en lien avec la nature, et malgré la légèreté du ton, aborde des thèmes aussi sérieux que l'esclavagisme et le racisme à travers des récits où les enfants sont parfois violentés avant d'être livrés à eux-mêmes. La maltraitance subie par Huckleberry Finn peut en partie rappeler Miette.

Ainsi, bien que ses créations littéraires puissent paraître éloignées du modèle zolien, Mark Twain s'est montré curieux de l'œuvre de Zola. Il a lu au moins en partie ses romans et connaît sa vie. Par son décalage avec la mentalité du Nord Est des États-Unis, et en particulier Henry James,

Many people will write Madame Dreyfus & tell her of many sure ways to bring back health & strength to her husband. The good will take that is back of the act saves it from being an unjustifiable intrusion. I wish to add myself to that list of unknown well-wishers, & ask you if you cannot, through M. Zola, get Madame Dreyfus to consider the idea of entrusting to Mr. Kellgren (49 Eaton Square, S. W.) the restoration of Captain Dreyfus's health."

"[cross-written in left margin of first page:] Cannot you & M. Zola get this conveyed to Madame Dreyfus, by translation or otherwise?"

¹⁴⁹⁴ HILL Hamlin, « Samuel Langhorne Clemens (Mark Twain) », *Dictionary of Literary Biography, vol. 12 : American Realists and Naturalists*, op. cit., p. 93.

If he was a realist in his language and a naturalist in his final philosophy, he was also an achronomic. Neither Howell's smiling aspects of life nor Frank Norris' drama of a broken teacup is a part of Mark Twain's fiction. Wild coincidences (like Tom's unexpected arrival at the Phelps's farm at the end of *Huckleberry Finn*), improbable changelings (Edward and Tom Canty in *The Prince and the Pauper* ; Tom Driscoll and Valet de Chambre in *Pudd'nhead Wilson*), melodramatic courtroom climaxes, deus ex machina denouements (fingerprints in *Pudd'nhead Wilson*, Tom Sawyer's reappearance in *Huckleberry Finn*), supernatural visitors (in many of the later works), dream visions (in *A Connecticut Yankee* and many of the unfinished fragments) are the stuff of pure romanticism.

Stephen Crane ou Theodore Dreiser, il offre un point de vue parfois parodique et différent. Né dans le Sud, choisissant souvent les décors du Mississippi pour la trame de ses récits, il a aussi été très apprécié dans l'Ouest, notamment à San Francisco où ses numéros d'humoristes lui ont attiré un grand succès. L'étude de son œuvre permet ainsi d'inclure la culture du Sud, du Mid-West et du Far West à notre analyse, et de la rendre ainsi plus complète.

AU XIX^e siècle, l'Histoire des États-Unis est marquée par un décalage entre les divers territoires de la Nouvelle-Angleterre, de New-York, de l'Ouest et du Sud. L'œuvre de Mark Twain représente en partie les territoires sudistes sous un point de vue parodique et, ainsi que le pense Hamlin Hill, romantique. L'autrice Kate Chopin est elle aussi née dans le Sud, sa culture créole proche de la France donne à son travail une nuance particulière : « Kate Chopin a présenté au public un nouveau décor de fiction : la charmante région quelque peu isolée le long de la rivière Cane dans le centre-nord de la Louisiane, une région peuplée de Créoles, d'Acadiens et de Noirs »¹⁴⁹⁵. Sa fiction est célèbre pour ses fines analyses psychologiques des personnages féminins en proie à la passion. Sara deSaussure Davis estime que ses deux premiers romans prennent l'atmosphère et la couleur locale de Louisiane. L'autrice n'est cependant pas comparée aux autres auteurs connus pour cette caractéristique, car plus réaliste qu'eux dans son traitement littéraire de l'environnement : « Au lieu de comparer Chopin aux écrivains de la couleur locale de Louisiane – George Washington Cable, Ruth McEnery Stuart, ou Grace King ; ou même à Mary E. Wilkins Freeman et Sarah Orne Jewett, les écrivains de la couleur locale de la Nouvelle-Angleterre – les critiques comparent maintenant son exploration de nouveaux thèmes aux innovations d'autres écrivains audacieux des années 1890 : Stephen Crane, Hamlin Garland, et Frank Norris »¹⁴⁹⁶. C'est ainsi ses expérimentations et ses techniques novatrices qui la rapprochent d'auteurs généralement considérés comme naturalistes. Elle connaît la littérature française à travers Chateaubriand, Lamartine et Hugo¹⁴⁹⁷ par exemple. Elle apporte une grande admiration à Maupassant dont elle a traduit des textes en anglais¹⁴⁹⁸. Mais Kate Chopin n'est pas naturaliste aux yeux de la chercheuse Davis,

¹⁴⁹⁵ DAVIS Sara de Saussure, « Kate Chopin », *Dictionary of Literary Biography, vol. 12 : American Realists and Naturalists*, op. cit., p. 59.

Kate Chopin introduced to the reading public a new fictional setting : the charming, somewhat isolated region along the Cane River in north central Louisiana, an area populated by Creoles, Acadians, and blacks.

¹⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 60.

Instead of comparing Chopin to the Louisiana local colorist – George Washington Cable, Ruth McEnery Stuart, or Grace King ; or even to Mary E. Wilkins Freeman and Sarah Orne Jewett, the local colorists of New England – critics now compare her exploration of new themes to the innovations of other daring writers of the 1890s : Stephen Crane, Hamlin Garland, and Frank Norris.

¹⁴⁹⁷ BARDOT Jean, « Préface », *L'éveil*, Liana Lévi, Paris, 1990, p. 15.

¹⁴⁹⁸ CHOPIN Kate, « Translation of Guy de Maupassant's "It" by Kate Chopin », *St. Louis Life*, February 23, 1895, Missouri Historical Society, identifier D00406, disponible sur :

<http://collections.mohistory.org/resource/180124> (lien consulté le 18/10/2020).

malgré le roman *The Awakening*¹⁴⁹⁹, considéré comme son chef d'œuvre : « Bien qu'elle traite dans *The Awakening* des idées essentiellement naturalistes d'hérédité et d'environnement, l'essence de son travail reste mieux décrite pas le terme réaliste »¹⁵⁰⁰. Les articles concernant cet ouvrage rappellent le scandale suscité par *L'Assommoir*. Les critiques n'hésitent pas à comparer son travail à celui du romancier français : « Certaines analyses contemporaines du roman ont dépeint les préjugés moraux et littéraires qui marquent les critiques reçues par l'écrivain, critiques qui ont qualifié le livre de “poison moral”, “sordide”, “malsain», “répulsif” et “vulgaire” avec “des aperçus désagréables de sensualité”. Accusant Chopin d'être “plus zolienne que Zola”, les critiques ont été offensés parce que l'auteur ne condamnait pas son héroïne adultère, Edna Pontellier, ou, pire, qu'elle semblait parfois sympathiser avec Edna »¹⁵⁰¹. Le scandale généré par l'écrivaine est lié à son manque de morale et à sa sensualité : le rapport direct au corps est rare dans les œuvres américaines dites naturalistes, Chopin fait ici exception. Le rapprochement que les critiques dressent avec l'auteur français s'expliquent notamment par l'intérêt montré par l'autrice américaine. Elle n'a publié que peu d'essais et de comptes rendus littéraires. Parmi eux, elle a toutefois composé un commentaire sur *Lourdes*, publié quelques années avant la rédaction de *The Awakening*. Cet article démontre qu'elle lisait la version originale du roman, qu'elle cite en français. Elle fait part de sa connaissance du travail zolien qu'elle semble apprécier. Le début du texte est contrasté. Chopin nie d'abord les qualités réalistes du roman : « avec une sorte de foi en la sincérité de tout le travail de Monsieur Zola, je ne suis pas encore à tout moment prête à admettre sa vérité, ce qui équivaut à dire que nos points de vue diffèrent et que la vérité repose sur une base changeante et a tendance à être kaléidoscopique »¹⁵⁰². Elle rejoint ici la majorité de la critique américaine, qui estime que les romans zoliens sont loin de peindre le réel. Elle ajoute néanmoins une nuance déterminante : le décalage est simplement lié au point de vue. Elle souscrit ainsi à la définition d'une œuvre d'art par Zola et indique que le regard de l'auteur interprète la réalité dans la matière romanesque. Dès lors,

¹⁴⁹⁹ CHOPIN Kate, *The Awakening*, Herbert S., Stone, Chicago & New York, 1899.

¹⁵⁰⁰ DAVIS Sara de Saussure, « Kate Chopin », *Dictionary of Literary Biography*, vol. 12 : *American Realists and Naturalists*, op. cit., p. 61.

Although she treats in *The Awakening* what are basically naturalistic ideas of heredity and environment, the essence of her work remains best described as realistic.

¹⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 68.

Certain contemporary reviews of the novel depicted the moral and literary biases of her critics, who termed the book “moral poison”, “sordid”, “unhealthy”, “repellent”, and “vulgar” with “disagreeable glimpses of sensuality”. Accusing Chopin of “out Zola-ing Zola”, reviewers were offended because the author did not condemn her adulterous heroine, Edna Pontellier, or, worse, that she seemed at times to sympathize with Edna.

¹⁵⁰² CHOPIN Kate, « Emile Zola's “Lourdes” », *St. Louis Life*, nov. 17 1894, disponible sur : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kate_Chopin%27s_review_of_Emile_Zola%27sLourdesfromSt._Louis_Life,November_17,_1894.jpg

(lien visité le 15/10/2020).

with something of a kindred faith in the sincerity of all Mons. Zola's work, I am yet not at all times ready to admit its truth, which is only equivalent to saying that our points of view differ, that truth rests upon a shifting basis and is apt to be kaleidoscopic.

les critiques qu'elles formulent concernent la vision de l'auteur n'ont donc pas vocation de jugements de valeurs. Elle exprime ses désaccords dès le début de l'article : il s'agit des descriptions jugées trop longues et de l'absence de morale. Ces remarques laissent à penser qu'elle connaît non seulement l'œuvre de l'auteur français mais aussi sa réception outre-Atlantique : « Dans l'état actuel des choses, l'intrigue suit le fil le plus simple d'une histoire en parcourant les 400 pages, et se trouve plus des deux tiers du temps submergé par une masse de données prosaïques, des descriptions offensantes et nauséabondes et une sentimentalité effrénée »¹⁵⁰³. Dans un cadre moins consensuel, elle dénonce également la transmission des idées de l'auteur par la bouche d'un personnage : « et nous sommes certains d'entendre ce que l'auteur lui-même pense de ces choses »¹⁵⁰⁴. Elle estime qu'il s'agit d'un erreur impardonnable étant donné le sujet. Elle rejoint en théorie Zola lorsqu'il affirme dans *Le Roman Expérimental* qu'il ne faut pas conclure. Chopin remarque également une grande qualité dans les descriptions et surtout leur aspect psychologique, qu'elle met en valeur dans son commentaire : « La scène devant la Grotte est décrite et conçue avec beaucoup de puissance, menant à la remarquable cure de Marie Guersaint. L'écrivain touche ici un point psychologique très fin, néanmoins pas nouveau - la possibilité de la volonté – la puissance combinée d'une masse d'humanité forçant la nature à en servir les fins »¹⁵⁰⁵. Kate Chopin est ainsi allée au-delà des considérations générales selon lesquelles le naturalisme serait une pâle copie de la réalité. Elle met en valeur non pas l'aspect épique, comme Norris l'avait fait, mais le psychologique. L'intérêt se concentre sur l'expérimentation proposée par Zola consistant à étudier le fonctionnement d'une multitude d'individus, démontrant ainsi les nuances avec l'analyse d'un seul. Pour elle, *Lourdes* est loin d'être un affront au Catholicisme, car son auteur s'est suffisamment informé sur les diverses coutumes, et demeure respectueux dans sa façon de les aborder : « Il a une connaissance approfondie du catholicisme, s'étendant aux manières les plus insignifiantes de ses adeptes, et il traite cette partie de son sujet de façon délicate et captivante »¹⁵⁰⁶. Dans l'ensemble, elle prend le parti de l'écrivain français contre ses détracteurs. Elle comprend les accusations concernant la morale et les longues descriptions, mais exprime un avis bienveillant envers Zola : « Mais le livre le poussera sans doute un peu plus loin de l'objectif de ses espoirs et de ses ambitions - l'Académie

¹⁵⁰³ *Ibid.*

As it is, the story is the merest thread of a story running loosely through the 400 pages, and more than two-thirds of the time swamped beneath a mass of prosaic data, offensive and nauseous description and rampant sentimentality.

¹⁵⁰⁴ *Ibid.*

and we are certain that we are hearing what the author himself thinks of those things.

¹⁵⁰⁵ *Ibid.*

Very powerfully conceived and described is the scene before the Grotto, leading up to Marie Guersaint's remarkable cure. The writer here touches a fine psychological point, thought not a new one – the possibility of the combined will-power of a mass of humanity forcing nature to subserve its ends.

¹⁵⁰⁶ *Ibid.*

He has a thorough knowledge of Catholicism, extending to the most trifling mannerisms of its votaries, and this part of his subject he handles delicately and captivately.

française. Il est difficile de comprendre ce désir persistant qu'à Monsieur Zola d'être admis à l'Académie. On supposerait qu'il serait content, voire fier, de se tenir devant ses portes en compagnie d'Alphone Daudet »¹⁵⁰⁷. Chopin démontre son savoir quant à l'auteur en évoquant ses multiples candidatures à l'Académie. En 1894, elle devance le *New York Times* en affirmant que Zola devrait être fier de ne pas faire partie de l'institution, laissant comprendre implicitement que celle-ci ne mérite pas un tel auteur. Son intérêt pour l'écrivain français et son écriture romanesque, en particulier celle de *The Awakening*, qui est qualifiée à la fois de naturaliste et de psychologique, font de Kate Chopin une autrice pertinente dans notre étude.

Ainsi, Stephen Crane, Jack London, Theodore Dreiser, Mark Twain et Kate Chopin ont été choisis pour explorer le paysage littéraire de la postérité de Zola aux États-Unis, en complément d'une étude plus approfondie de Henry James et Frank Norris. À travers leurs œuvres, leurs cultures et leurs préoccupations, ces cinq auteurs offrent une certaine représentativité. Les romans sélectionnés entretiennent des rapports avec le modèle zolien sans qu'une influence directe ne soit encore prouvée. L'analyse se concentrera en premier sur les aspects qu'ont retenus les critiques américaines contemporaines de Zola : les influences déterministes, le document humain, l'étude du milieu ainsi que la prolifération de détails. Ces éléments constituent un processus qui conduit certains chercheurs à classer ces auteurs comme naturalistes, raison pour laquelle ils sont centraux dans notre analyse. Dans les *Rougon-Macquart*, la territorialisation fait partie de la construction des personnages et induit une connaissance fine du langage et des coutumes. Des auteurs américains comme Twain, Dreiser ou Crane ont pu utiliser ce type de technique pour créer leurs propres protagonistes. Ils mettent en scène les diverses influences de l'hérédité et des milieux, et proposent une vision nouvelle de la question sociale. Les décors des romans zoliens se situent plus souvent à Paris ou dans de petites villes, mais quelques descriptions évoquent également ces liens symboliques entre la vie végétale et animale et l'homme, notamment dans *La Faute de l'Abbé Mouret*. Le groupe littéraire américain dit naturaliste développe cette métaphore associant l'humain à la nature et peut rappeler quelques pages zoliennes. Il peut s'agir d'associer l'environnement à une force dévastatrice ou bien à une idée de renouveau. Dans les ouvrages de Crane, London, Twain et Chopin, la nature est souvent perçue comme une force à maîtriser pour acquérir un stade de développement plus aisé. Chez Chopin, l'environnement d'Edna contribue à son éveil soudain. Enfin, Zola crée dans ses intrigues des personnages féminins forts tels que Clorinde ou Nana, dont les transgressions morales amènent à réévaluer les règles de la société.

¹⁵⁰⁷ *Ibid.*

But the book will doubtless thrust him a step further away from the goal of his hopes and ambitions – the French Academy. It is hard to understand in Mons. Zola this persistent desire to be admitted to the Academy. One would suppose he would be content, even proud, to stand outside its doors in the company of Alphone Daudet.

I Les marques du naturalisme : influences et document humain

Zola a volontiers communiqué à propos du déterminisme : lorsque Crane, Dreiser et London publient leurs ouvrages à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, il s'agit d'une partie du modèle zolien plutôt reconnue, bien que remise en question au profit de l'imaginaire. Ces domaines, ajoutés à l'absence de morale, sont connus de la critique littéraire de l'époque. La notion est encore en train de se construire lorsque Mark Twain et Kate Chopin commencent leurs carrières littéraires. Mais l'ensemble de ces auteurs connaît le mouvement littéraire de la « couleur locale », populaire depuis la Guerre de Sécession. L'encyclopédie définit le courant en ces termes : « « It concerned itself mainly with depicting the character of a particular region, concentrating especially upon the peculiarities of dialect, manner, folklore, and lanscape that distinguish the area »¹⁵⁰⁸. Les écrivains américains qualifiés de « coloristes locaux » sont alors nombreux aux États-Unis, comme le note l'encyclopédie Britannica : « Local colour, style of writing derived from the presentation of the features and peculiarities of a particular locality and its habitants. Although the term local colour can be applied to any type of writing, it is used almost exclusively to describe a kind of American literature that in its most-characteristic form made its appearance in the late 1860s, just after the end of the Civil War »¹⁵⁰⁹. L'influence de l'environnement peut entrer en résonance avec cette pratique déjà connue à l'époque. Crane, Dreiser et Twain construisent leurs personnages en fonction de l'influence de leur milieu, et reproduisent le langage particulier des autochtones. L'analyse de l'hérédité est quant à elle plus discrète, mais parfois perceptible à travers l'étude des ascendants des personnages, par exemple chez Edna Pontellier de *The Awakening*. Dans ce roman précis, le déterminisme, qu'il soit porté par les milieux ou l'hérédité, se colore de roman psychologique : cela peut constituer un nouveau point de vue sur le document humain. En général, le ressenti américain est supposément plus optimiste que le zolien : cela fait partie des critiques adressées à l'auteur français. Sa peinture des milieux populaires, si elle a scandalisé, a néanmoins été admirée pour son supposé engagement social. Les écrivains américains tentent de décrire des réalités qui ressemblent à celles décrites par Zola avec une vision particulière. Le cliché veut qu'elle soit plus positive, en particulier en ce qui concerne le libre-arbitre. Chez Twain, le point de vue d'Huckleberry Finn sur ses propres aventures tourne en dérision les malheurs du jeune garçon, proposant ainsi un regard comique sur une situation *a priori* dramatique. Le dénouement de l'intrigue est plutôt favorable pour le héros : chez Twain comme chez London, Huckleberry et Buck finissent par créer leur propre futur. Chez Crane et Dreiser, le point de vue est plus ambivalent. Néanmoins, la mort de Maggie et

¹⁵⁰⁸ Les éditeurs d' Encyclopaedia Britannica, « Local Colour : American literature », révisé et mis à jour par J. E. Luebering, *Britannica*. Disponible sur :

<https://www.britannica.com/art/local-color> (lien visité le 19/10/2020).

¹⁵⁰⁹ *Ibid.*

Hurstwood reste leur choix.

1 L'étude du milieu social pauvre : le langage populaire

Dans son roman *Huckleberry Finn*, Mark Twain aborde un thème propre aux États du Sud et à sa propre expérience : celui de l'esclavage, à travers le personnage de Jim. L'ouvrage est aujourd'hui sujet à de nombreuses controverses : « Mais en même temps, aucun autre livre américain n'a été aussi violemment contesté : pour la fin de son intrigue, son traitement de Jim et la question réfractaire de la race, et, pas des moindres, ses 215 itérations par des personnages noirs comme blancs (sept exemples dans un seul paragraphe du chapitre 2) de “nègre” une épithète qui a plus de force préventive aujourd'hui (même lorsqu'elle était euphémisée par “le mot en N”) qu'elle n'en avait à l'époque de Mark Twain »¹⁵¹⁰. Dans l'intrigue, Jim est un esclave qui tente de fuir pour aller chercher de quoi racheter sa femme et ses enfants dans le Nord de l'Amérique, là où les afro américains peuvent être payés pour leur travail. Il devient progressivement ami avec Huckleberry Finn, au point que ce dernier remet en question ses préjugés. Le jeune adolescent joue cependant des tours à son compagnon de voyage. Jim a un langage très marqué, avec un accent fort et une grammaire approximative : « “Say – who is you ? Whar is you ? Dog my cats ef I didn hear sumf'n. Well, I knows what I's gwyne to do. I's gwyne to set down here and listen tell I hears it agin” »¹⁵¹¹. Ce discours particulier était déjà présent dans *The Adventures of Tom Sawyer*, il paraît donc peu probable que Twain se soit inspiré de Zola dans ce cas précis. Néanmoins, la proximité avec l'écriture zolienne révèle une parenté de pensée entre les deux auteurs. Dans l'ensemble, les tournures de langage spécifiques touchent à l'accent et aux fautes grammaticales attendues dans une population sans accès à l'éducation. Jim ne s'exprime pas grossièrement, mais parfois quelque peu familièrement. L'expression « dog my cats » est attestée par le Free Dictionary¹⁵¹², c'est une version euphémisée de l'interjection blasphématoire « damned ». Le personnage Jim parle ainsi

¹⁵¹⁰ KAPLAN Justin, « Introduction », *Huckleberry Finn*, op. cit. p. IX.

But at the same time, no other American book has been so vigorously abused : for its plot ending, its treatment of Jim and the refractory issue of race, and, not the least, its 215 iterations by black as well as white characters (seven instances in one paragraph alone of chapter 2) of “nigger” an epithet that has more preemptive force today (even when euphemized as “the N word”) than it did in Mark Twain's time.

¹⁵¹¹ TWAIN Mark, *Huckleberry Finn*, op. cit., p. 5.

« “Dis – Qui est-ce ? Qu'est-ce que c'est ? Transformez mes chiens en chats si je n'ai pas entendu quelque chose. Bon, je sais ce que j'avais faire. Je vais m'installer là et écouter jusqu'à ce que j'entende encore quelque chose.”

¹⁵¹² FARLEX, « (well) dof my cats », *Dictionary of Idioms*, 2015 Farlex, Inc, all right reserved, disponible sur :

<https://idioms.thefreedictionary.com/well%2C+dog+my+cats> (lien visité le 22/10/2020).

d'une façon familière avec un fort accent sans pour autant être grossier.

Mark Twain utilise cette technique d'écriture avant son voyage en Europe et avant de demander une copie de *L'Assommoir* ; il est donc à supposer qu'il ne connaît pas encore Zola. Cette utilisation du langage paraît destinée à souligner les différences d'accentuation de la langue par Jim aussi bien que le manque d'éducation des personnages. L'auteur français va plus loin et cherche de nombreuses expressions argotiques et grossières à insérer dans son travail, non seulement pour démontrer le statut social de ses protagonistes mais aussi pour donner une image proche de la réalité. La préoccupation de Mark Twain ressemble à celle de Zola, mais manifeste aussi un besoin de souligner les différences de territoires au sein d'un même pays à travers l'accent. Le statut social fait partie de la problématique sans être au premier plan. Dreiser utilise les mêmes stratégies lorsqu'il décrit les ouvrières au travail. Il utilise une écriture décalée des mots : « “Say”, began the girl at her left, “what jeh think he said ?” »¹⁵¹³. De même, les jeunes filles ne sont pas vulgaires, mais simplement issues d'un quartier populaire où la prononciation est approximative. Crane décrit dans *Maggie* les conditions de vie des pauvres à New York. Jeanne-Marie Santraud explique la volonté de l'auteur : « Le centre de gravité économique du pays s'étant déplacé vers les métropoles, Crane situe *Maggie* à New York, énorme machine à broyer l'individu. C'est le lieu où s'entasse, dans des immeubles sordides et décrépits, une masse prolétarienne gagnée par l'abattement typique de ceux dont la vie s'est moquée, mais qui fréquente, lorsqu'elle le peut, les lieux dispensateurs d'oubli que sont cafés-concerts, théâtres et saloons, et, lorsqu'elle est réduite à l'indigence, les soupes populaires »¹⁵¹⁴. Salvan remarque des rapprochements nombreux avec *L'Assommoir* : l'esthétique peut s'en rapprocher de par le langage utilisé. *Maggie* est une jeune fille pauvre mais très belle, rapidement séduite par Jimmie. Comme Nana, elle grandit dans la « fange »¹⁵¹⁵. Lorsqu'elle devient pubère, les jeunes garçons commentent son apparence physique : « There came a time, however, when the young men of the vicinity said, “Dat Johnson goil is a putty good looker” »¹⁵¹⁶. Alors qu'elle a un rendez-vous de prévu avec Pete, sa mère la prend à parti : « “Hah !” she snorted, sitting up suddenly, “where yeh been ? Why don' yeh come home earlier ? Been loafin' round d'streets. Yer gettin' t' be a reg'lar devil” »¹⁵¹⁷. L'ivrogne va plus loin, sans que l'auteur ne

¹⁵¹³ DREISER Theodore, *Sister Carrie*, Bantam Books, New York, 1958.

“Dis”, commença la fille à sa gauche, “qu'est-ce tu penses qu'il a dit ?”

¹⁵¹⁴ SANTRAUD Jeanne-Marie, « préface », *Maggie, fille des rues, Maggie : a Girl of the Streets*, traduit de l'américain par Jeanne-Marie Santraud, Domaine américain bilingue, Aubier, Paris, 1993.

¹⁵¹⁵ CRANE Stephen, *Maggie, fille des rues, Maggie : a Girl of the Streets*, op. cit., p. 76.
mud-puddle.

¹⁵¹⁶ *Ibid.*

Vint un jour cependant où les jeunes gars du voisinage dirent : “Cette fille Jonhson, elle est drôlement gironde.”(traduction par Jeanne-Marie Santraud)

¹⁵¹⁷ *Ibid.*

“Hé ! Grogna-t-elle en se redressant tout à coup, d'où tu viens ? Pourquoi t'es pas rentrée plus tôt ? T'as traîné dans la rue ? Tu vas finir par dev'nir une vraie chipie !”(traduction par Jeanne-Marie Santraud)

précise exactement les insultes formulées : « Maggie's mother, stretched on the floor, blasphemed, and gave her daughter a bad name »¹⁵¹⁸. Nana vit un moment similaire lorsque son père saoul vient commenter sa tenue de première communiant : « – Ah ! les garces ! La mère et la fille, ça fait la paire. Et c'est du propre d'aller manger le bon Dieu en guignant les hommes. Ose donc dire le contraire, petite salope !... Je vas t'habiller avec un sac, nous verrons si ça te grattera la peau. Oui, avec un sac, pour vous dégoûter, toi et tes curés. Est-ce que j'ai besoin qu'on te donne du vice ?... Nom de Dieu ! voulez-vous m'écouter, toutes les deux ! »¹⁵¹⁹. Zola n'hésite pas à évoquer les blasphèmes et insultes dans le corps du texte : « Nom de Dieu ! » « les garces ! » « petite salope ! ». Crane évite de faire de même en passant par le discours indirect. Comme Twain et Dreiser, il ajoute au langage argotique des contractions sonores comme « reg'lar » pour « regular » ou « gettin' » pour « getting ».

Ainsi, le langage oralisé est récurrent des deux côtés de l'Atlantique, sans qu'une influence de l'un sur l'autre soit à mettre en évidence. Il s'agit d'une parenté de pensée et d'approche de la culture moderne. Lorsque Crane décrit Maggie, il est vrai qu'elle se rapproche beaucoup de Nana et vit des situations similaires. Néanmoins, le contexte social dans les faubourgs pauvres de New York et Paris est très probablement comparable, conduisant les auteurs à exprimer ces particularités de langage. Il faut toutefois souligner que l'oralisation du discours découle de la culture du pays, ainsi que nous l'avions déjà noté chez Norris. Zola ose utiliser des insultes et des blasphèmes, mais ne propose pas d'effets spécifiques sur les prononciations particulières ou les accents des différentes classes de la population. Chez les écrivains américains, la morale puritaine censure les mots grossiers, et conduit apparemment les auteurs à l'auto-censure. L'auteur français aurait pu lui aussi mettre en valeur les différences d'accents : les Français ne parlent pas tous de la même façon. Nous pourrions supposer que c'est en partie la censure sur la vulgarité qui conduit les Américains à trouver d'autres modes d'expression de la misère sociale et culturelle, et ainsi à mettre en valeur la prononciation des mots.

Ainsi, malgré la présence d'un discours oralisant chez Twain, Crane, Dreiser et Zola, l'influence directe de ce dernier n'est pas démontrée. L'étude souligne néanmoins une parenté de pensée qui témoigne des intérêts communs de part et d'autre de l'Atlantique.

2 L'influence de l'hérédité et des milieux : l'exemple d'Edna

Le discours théorique de Zola propose de s'intéresser aux influences de l'hérédité et des

¹⁵¹⁸ *Ibid.*

La mère de Maggie, affalée sur le plancher, proféra un juron et traita sa fille d'un nom insultant. (traduction par Jeanne-Marie Santraud)

¹⁵¹⁹ *LA*, t. II, p. 679.

milieux dans la construction des personnages. Dans *The Awakening*, Kate Chopin met en scène l'éveil d'une jeune femme à la conscience après avoir été séduite par un autre homme que son mari. L'autrice met en scène l'arrivée de son personnage à la Nouvelle-Orléans, chez les Créoles, dont elle souligne régulièrement les particularités : « A characteristic which distinguished them and which impressed Mrs. Pontellier most forcibly was their entire absence of prudery. Their freedom of expression was at first incomprehensible to her, though she had no difficulty in reconciling it with a lofty chastity which in the Creole woman seems to be inborn and unmistakable »¹⁵²⁰. Son histoire commence à Grande Isle, non loin de la Nouvelle-Orléans. Elle s'éprend alors de Robert, dont les mots ancrent leur romance au territoire de l'île. Il lui relate les légendes des autochtones : « “Yes. On the twenty-eighth of August, at the hour of midnight, and if the moon is shining—the moon must be shining—a spirit that has haunted these shores for ages rises up from the Gulf[...]. But tonight he found Mrs. Pontellier. Perhaps he will never wholly release her from the spell. Perhaps she will never again suffer a poor, unworthy earthling to walk in the shadow of her divine presence.” »¹⁵²¹. Edna est de plus en plus sensible aux influences du milieu créole, et semble s'y conformer. Lorsqu'elle est prise d'un malaise dans l'église et recueillie par des connaissances de Robert, elle ne s'offusque pas. Son amant, mis en garde par Madame Ratignolles, fuit néanmoins l'île assez rapidement. Lors de son retour à la Nouvelle-Orléans, elle prend des libertés avec le poids des convenances. Les critiques ont analysé des influences françaises dans la construction du personnage d'Edna. Jean Bardot évoque les inspirations qui paraissent certaines : « Les seules influences qu'il soit possible d'admettre avec certitude sont celles de Flaubert et de Maupassant, que Kate mentionne dans ses écrits »¹⁵²². Il semble que Madame Pontellier ait également des similarités avec Hélène Mouret d'*Une page d'amour*. Chacune a été mariée à un homme qui les adore sans qu'elles n'éprouvent elles-mêmes une grande passion pour lui. Les deux personnages féminins souffrent de manifestations physiques similaires alors que leur romance adultérine se développe. À la fin du petit bal organisé pour les enfants, Madame Grandjean est prise de malaise, et Henri lui fait sa déclaration :

¹⁵²⁰ CHOPIN Kate, *The Awakening and Selected Short Stories*, A Penn State Electronic Classics series publication, first édition, 2015, p. 14, disponible sur :

<https://www.citethisforme.com/topic-ideas/english/The%20use%20of%20language%20in%20relation%20to%20Gender%20in%20Chopin%27s%20The%20Awakening-14031212> (lien visité le 22/10/2020).

Une caractéristique qui les [Les Créoles] distinguait et qui impressionna le plus Mme Pontellier était leur absence totale de pruderie. Leur liberté d'expression lui fut d'abord incompréhensible, même si elle n'eut aucune difficulté à la concilier avec une haute chasteté qui, chez la créole, semble innée et indubitable.

¹⁵²¹ *Ibid.*, p. 33.

Oui. Le vingt-huit août, à l'heure de minuit, et si la lune brille - la lune doit briller - un esprit qui hante ces côtes depuis des lustres s'élève du golfe [...]. Mais ce soir, il a trouvé Mme Pontellier. Peut-être ne la libérera-t-il jamais complètement du sortilège. Peut-être ne souffrira-t-elle plus jamais qu'un pauvre terrien indigne marche dans l'ombre de sa présence divine.

¹⁵²² BARDOT Jean, « Préface », *L'Éveil*, op. cit., pp. 27-8.

Tout d'un coup, il y eut des rires, on appela le monde, pour voir : c'était, derrière une porte, dans un coin, le petit Guiraud, le Pierrot de deux ans, et une petite fille de son âge, habillée en paysanne, qui se tenaient embrassés, se serrant bien fort, de peur de tomber, et tournant tout seuls, comme des sournois, la joue contre la joue.

– Je n'en puis plus, dit Hélène en venant s'adosser à la porte de la salle à manger.

Elle s'éventait, rouge d'avoir sauté elle-même. Sa poitrine se soulevait sous la grenadine transparente de son corsage. Et elle sentit encore sur ses épaules le souffle d'Henri, qui était toujours là, derrière elle. Alors, elle comprit qu'il allait parler ; mais elle n'avait plus la force d'échapper à son aveu. Il s'approcha, il dit très bas, dans sa chevelure :

– Je vous aime ! Oh ! je vous aime !¹⁵²³

Durant la fête, deux enfants très jeunes se prennent dans les bras. Le narrateur insiste sur leur proximité physique : « se tenaient embrassés », « se serrant bien fort », « tournant tout seul », « la joue contre la joue ». Zola ne nous dit que peu de choses sur ces deux enfants, la petite fille n'étant pas nommée. Lorsqu'Edna se rend à la messe avec Robert, des amoureux sont avec eux sur le bateau. Ce couple sur lequel la narratrice ne donne que peu de détails est présent pendant l'ensemble du séjour à Grande Isle, et n'est généralement mentionné que pour indiquer leur isolement à deux. Quelques pages avant le malaise de Madame Pontellier, ils sont décrits en ces termes : « The lovers, shoulder to shoulder, creeping ; », « The lovers were all alone. They saw nothing they heard nothing »¹⁵²⁴. Leur présence semble guider les personnages féminins vers leur propre passion. Hélène étouffe manifestement après son effort physique : « Elle s'éventait », « sa poitrine se soulevait » « elle n'avait plus la force ». De la même façon, Edna semble oppressée par la situation alors qu'elle assiste à la messe : « A feeling of oppression and drowsiness overcame Edna during the service. Her head began to ache, and the lights on the altar swayed before her eyes. Another time she might have made an effort to regain her composure ; but her one thought was to quit the stifling atmosphere of the church and reach the open air »¹⁵²⁵. Les symptômes de sa passion ressemblent à ceux d'Hélène : « oppression », « drowsiness », « her head began to ache », « altar swayed before her eyes », « her one thought was to quit the stifling atmosphere ». Elle souhaite retrouver le « grand air », là où Robert la suit avant de l'emmener chez Madame Antoine pour qu'elle se repose. Les deux personnages sont influencés par leur environnement lorsqu'ils acceptent la passion amoureuse.

Pour Madame Grandjean, cette propension est liée à son hérédité et à la « faille » de la tante Adélaïde : c'est l'une des spécificités des *Rougon-Macquart* et par extension du modèle zolien. La

¹⁵²³ UPA, t. II, p. 901.

¹⁵²⁴ CHOPIN Kate, *The Awakening*, op. cit., p. 38.

« les amoureux, épaule contre épaule, rampant ; », « Les amoureux étaient tout seuls. Ils ne voyaient ni n'entendaient rien ».

¹⁵²⁵ *Ibid.*, p. 40.

Un sentiment d'oppression et de somnolence envahit Edna pendant le service. Sa tête commença à lui faire mal, et les lumières de l'autel se balancèrent devant ses yeux. Une autre fois, elle aurait pu faire un effort pour retrouver son calme ; mais sa seule pensée était de quitter l'atmosphère étouffante de l'église et de respirer le grand air.

question des ascendants d'Edna est posée par la narratrice. Alors que Monsieur Pontellier ne comprend plus son épouse, il se rend chez le docteur Mandelet : « The Doctor was a semi-retired physician, resting, as the saying is, upon his laurels. He bore a reputation for wisdom rather than skill—leaving the active practice of medicine to his assistants and younger contemporaries—and was much sought for in matters of consultation. A few families, united to him by bonds of friendship, he still attended when they required the services of a physician »¹⁵²⁶. Le médecin peut en partie rappeler le docteur Pascal par son peu d'entrain à donner des consultations. Néanmoins, le but est différent : Mandelet semble vouloir se reposer tandis que Pascal veut s'adonner à la recherche. Alors qu'il écoute Monsieur Pontellier, il pose rapidement la question de l'hérédité d'Edna :

This was a new aspect for the Doctor. "Nothing hereditary?" he asked, seriously. "Nothing peculiar about her family antecedents, is there?"

"Oh, no, indeed ! She comes of sound old Presbyterian Kentucky stock. The old gentleman, her father, I have heard, used to atone for his weekday sins with his Sunday devotions. I know for a fact, that his race horses literally ran away with the prettiest bit of Kentucky farming land I ever laid eyes upon. Margaret—you know Margaret—she has all the Presbyterianism undiluted. And the youngest is something of a vixen."¹⁵²⁷

La conversation change ensuite de thème, avant que le docteur suggère de rendre visite à Madame Pontellier. Il en déduit simplement qu'elle a un amant, sans tirer de conclusions quant à ses ascendants. Néanmoins, la narratrice développe dans d'autres parties du roman les liens qu'Edna entretient avec sa famille, et met particulièrement en lumière l'influence de sa relation fraternelle dans la constitution de sa personnalité : « Her older sister, Margaret, was matronly and dignified, probably from having assumed matronly and housewifely responsibilities too early in life, their mother having died when they were quite young, Margaret was not effusive ; she was practical. Edna had had an occasional girl friend, but whether accidentally or not, they seemed to have been all of one type—the self-contained. She never realized that the reserve of her own character had much, perhaps everything, to do with this »¹⁵²⁸. La famille d'Edna semble particulièrement dévote et

¹⁵²⁶ CHOPIN Kate, *The Awakening*, op. cit., p. 69.

Le docteur était un médecin semi-retraité, se reposant, comme on dit, sur ses lauriers. Il avait une réputation de sagesse plutôt que de compétence - laissant la pratique active de la médecine à ses assistants et à ses jeunes contemporains - et était très recherché en matière de consultation. Quelques familles, unies à lui par des liens d'amitié, venaient encore à lui quand elles avaient besoin des services d'un médecin.

¹⁵²⁷ *Ibid.*, p. 71.

C'était un nouvel aspect pour le docteur. "Rien d'héréditaire ?" demanda-t-il, sérieusement. "Rien de particulier dans ses antécédents familiaux, n'est-ce pas?"

"Oh, non, en effet ! Elle vient d'une vieille lignée presbytérienne du Kentucky. J'ai entendu dire que le patriarche, son père, expiait ses péchés de la semaine avec ses dévotions dominicales. Je sais pertinemment que ses chevaux de course se sont littéralement enfuis avec la plus jolie parcelle de terre agricole du Kentucky que j'aie jamais vue. Margaret - vous connaissez Margaret - elle a tout le presbytérianisme non dilué. Et sa plus jeune sœur est une sorte de renarde"

¹⁵²⁸ *Ibid.*, p.21.

Sa sœur aînée, Margaret, était une digne matrone, probablement parce qu'elle avait dû assumer les

austère, personne n'y montre ses émotions. Le personnage est donc placé dans un milieu tout à fait opposé à celui que son hérédité lui suggérerait. L'adjectif « self-contained » que Chopin emploie à propos de sa sœur et des amies de Madame Pontellier fait aussi référence à des émotions bridées. L'« éveil » du personnage est l'éveil de sa véritable nature, ainsi que l'autrice le souligne plusieurs fois dans le roman : « She was seeking herself and finding herself in just such sweet, half-darkness which met her moods »¹⁵²⁹. Edna fait partie d'une lignée dont la morale et la religion ont bridé les passions. Elle s'éveille doucement à la conscience lorsqu'elle est placée dans un environnement bienveillant dans lequel elle se sent plus à son aise, celui des Créoles. Contrairement à Hélène, la religion ne la contraint pas à cesser ses agissements. Edna ne doute pas. Sa « faille » héréditaire n'est pas vécue comme une malédiction, mais comme une particularité à accepter. Cette idée centrée sur la psychologie et la bienveillance la rapproche de la figure féminine créée par Henry James. En reliant son besoin de passion à l'hérédité et à l'éducation d'Edna, Kate Chopin reprend en partie le modèle zolien et propose une recréation bienveillante du personnage d'*Une page d'amour* dans un milieu plus propice à l'épanouissement.

3 Un regard ambivalent sur la question sociale

La révolution industrielle de la fin du XIX^e siècle est vectrice de misère pour une partie de la population. Les personnages des écrivains américains choisis proviennent dans leur majorité de milieux pauvres voire violents. Les réalités décrites peuvent rappeler les *Rougon-Macquart* à divers titres. Les cinq auteurs ont chacun un point de vue différent sur la question sociale. À l'exception de Kate Chopin, les romanciers décrivent des situations personnelles très complexes amenant parfois les protagonistes au suicide, notamment Maggie et Hurstwood. Bien que le suicide de Maggie ne soit pas clairement affirmé dans le roman, Pizer estime qu'il est avéré : « My belief that Maggie commits suicide in the 1893 edition of *Maggie* between the close of chapter XVII, when we leave her at the foot of the East River, and the announcement of her death at the opening of chapter XIX rests on both historical and critical evidence »¹⁵³⁰. Chez Twain et London, malgré de grandes

responsabilités de matrone et de femme au foyer trop tôt dans la vie, leur mère étant décédée alors qu'ils étaient tout petits, Margaret n'était pas effusive ; elle était pratique. Edna avait eu une amie à l'occasion, mais que ce soit accidentellement ou non, elles semblaient toutes avoir été le même type – des personnes autonomes repliées sur elles-mêmes. Elle [Edna] n'avait jamais réalisé que la réserve de son propre caractère avait beaucoup, peut-être tout, à voir avec cela.

¹⁵²⁹ *Ibid.*, p.57.

Elle se cherchait et se retrouvait dans une ambiance douce de semi obscurité qui correspondait à ses humeurs.

¹⁵³⁰ DOWLING Robert M., PIZER Donald, « A Cold Case File Reopened : Was Crane's Maggie Murdered or Suicide ? » *American Literary Realism*, Vol. 42, n° 1, Fall 2009, pp. 36-7.

disponible sur : <https://muse.jhu.edu/article/271011/pdf> (lien visité le 22/10/2020)

Ma conviction que Maggie se suicide dans l'édition de 1893 de *Maggie* entre la fin du chapitre XVII, lorsque nous la laissons au pied de l'East River, et l'annonce de sa mort à l'ouverture du chapitre XIX repose

difficultés, les personnages parviennent à s'en sortir : c'est le fameux « happy end ». Pour Buck, le chien-loup de *The Call of the Wild*, son histoire est jalonnée de souffrances : « The pound and a half of sun-dried salmon, which was his ration for each day, seemed to go nowhere. He never had enough, and suffered from perpetual hunger pangs »¹⁵³¹. Pourtant, la fin le voit finalement s'adapter à ce difficile environnement et devenir chef de meute. Chez Twain, nous retrouvons un point de vue détaché sur une situation qui ressemble beaucoup à celle de Miette dans *La Fortune des Rougon*.

Huckleberry Finn relate son enfance auprès d'un père alcoolique et d'une veuve bienveillante mais autoritaire. *Adventures of Huckleberry Finn*, publié en 1884, rappelle la situation de la jeune Miette de *La Fortune des Rougon*, lorsqu'elle est chassée de chez elle après avoir été dénoncée par son cousin et décide de fuir avec les insurgés. Bien qu' Huckleberry Finn n'apprécie pas qu'elle tente de l'éduquer, il demeure protégé chez elle. Miette a été recueillie par Eulalie Chantegreil, sa tante qui malgré ses apparences revêches, est gentille. Jusqu'à son décès lorsque la petite fille a onze ans, elle empêche son mari, le père Rebufat, de la maltraiter. Après sa mort, Miette se voit forcée de travailler extrêmement dur et se trouve harcelée par son cousin. Il lui parle de son père biologique, alors au bagne. Huckleberry Finn est quant à lui bientôt récupéré par son père, un ivrogne qui le bat et cherche à le voler. Son point de vue est plus détaché. Il est battu et souvent enfermé, mais il préfère cette vie à celle qu'il avait auparavant auprès de la veuve, estimant avoir acquis une certaine liberté : « I didn't see how I'd ever got to like it so well at the widow's, where you had to wash, and eat on a plate, and comb up, and go to bed and get up regular, and be forever bothering over a book and have old Miss Watson pecking at you all the time »¹⁵³². Il souligne que lorsqu'il était encore chez la veuve, il appréciait sa vie, et trouve du bon à être avec son père, raison pour laquelle il reste un certain temps avec lui. De son côté, Miette ne refuse de s'enfuir que par orgueil : « Bientôt elle supporta d'un œil sec les blessures incessantes de cet être lâche, qui la surveillait en parlant, de peur qu'elle ne lui sautât au visage. Puis, elle savait le faire taire, en le regardant fixement. Elle eut à plusieurs reprises l'envie de se sauver du Jas-Meiffren. Mais elle n'en fit rien, par courage, pour ne pas s'avouer vaincue sous les persécutions qu'elle endurait »¹⁵³³. Zola n'hésite pas à souligner l'effet des brimades sur la très jeune fille. Miette se voit contrainte de s'enfuir lorsque son cousin dénonce sa relation avec Silvère. Elle sait qu'elle ne peut revenir au logis. Après avoir manqué d'être tué par

sur des preuves à la fois historiques et critiques.

¹⁵³¹ LONDON Jack, *The Call of the Wild*, Elegant books, PDF created by José Menéndez, p. 21.

Disponible sur : <https://www.ibiblio.org/ebooks/London/Call%20of%20Wild.pdf> (lien visité le 22/10/2020)

La livre et demie de saumon séché au soleil, qui était sa ration quotidienne, ne semblait aller nulle part. Il n'en a jamais eu assez et souffrait perpétuellement de faim.

¹⁵³² TWAIN Mark, *Huckleberry Finn*, op. cit. p. 25.

Je ne voyais plus comment j'avais pu si bien aimer vivre chez la veuve, où il fallait se laver, manger dans une assiette, se peigner, se coucher et se lever tôt, et être à sans arrêt dérangé un livre et que la vieille Miss Watson vous mettait sans arrêt dans les pattes.

¹⁵³³ LFDR, t. I, p. 173.

son père lors d'une crise de *delirium tremens*, Huckleberry Finn décide de partir : « I couldn't stand it »¹⁵³⁴. C'est alors l'occasion pour le personnage d'organiser un simulacre de son propre assassinat, créant ainsi une scène comique. Malgré la dureté de la réalité, le personnage ne semble ni triste ni amer, les mauvais traitements qu'il a subis ne laissant a priori pas de traces. Mark Twain est bien connu pour ses récits comiques : il choisit néanmoins de décrire une réalité dure qui rappelle le modèle zolien.

Quant à Crane et Dreiser, leurs histoires, plus facilement rapprochées du naturalisme, se terminent sur des suicides. Maggie et Hurstwood s'y retrouvent contraints à cause de leur misère. Leur acte semble bien différent de ceux de Claude, qui se pend face à son tableau, où même de Véronique de *La Joie de vivre*. Les personnages de Crane et Dreiser ne choisissent la mort que lorsqu'ils n'ont plus d'autres possibilités. Certains actants zoliens subissent un acharnement de la misère comparable à Maggie et Hurstwood, comme Gervaise de *L'Assommoir* par exemple ou les mineurs de *Germinal*. Ceux-ci souhaitent tout de même survivre. Il peut paraître étonnant que, dans l'Amérique puritaine, des romans se terminent ainsi par un suicide, alors qu'il s'agit d'un interdit majeur de la religion. Nous l'avons cependant analysé dans les traductions : la censure morale concerne le rapport au corps et au plaisir, non la violence, même poussée à l'extrême. Néanmoins, de la même façon que Hyacinth, les personnages semblent ici reprendre une forme de contrôle en optant pour ce dernier choix. Le suicide peut effectivement paraître comme une action raisonnée dans la littérature, par exemple dans *Les Souffrances du jeune Werther*¹⁵³⁵, publié plus d'un siècle avant que Crane et Dreiser écrivent leurs romans.

Dans *Sister Carrie*, l'auteur met en scène deux personnages principaux : Carrie qui fait une grande carrière, et Hurstwood qui ne cesse de reculer dans l'échelle sociale au fur et à mesure du roman. Il est seul à la fin de l'intrigue et contraint de faire appel aux œuvres de charité pour survivre. Il trouve un toit pour une nuit, et profite de l'occasion pour se suicider en s'asphyxiant : « After a few moments, in which he reviewed nothing, but merely hesitated, he turned the gas on again, but applied no match. Even then he stood there, hidden wholly in that kindness which is night, while the uprising fumes filled the room. When the odour reached his nostrils, he quit his attitude and fumbled for the bed. "What's the use?" he said, weakly, as he stretched himself to rest »¹⁵³⁶. Hurstwood est résigné malgré sa dernière hésitation. Il choisit néanmoins de mourir dans un lit, et son acte est lié à un désir de se reposer : « he stretched himself to rest ». Son suicide est

¹⁵³⁴ TWAIN Mark, *Huckleberry Finn*, op. cit. p. 25.

Je ne pouvais plus le supporter.

¹⁵³⁵ GOETHE Johann Wolfgang, *Les souffrances du jeune Werther*, Leipzig, 1774.

¹⁵³⁶ DREISER Theodore, *Sister Carrie*, op. cit., pp. 396-7.

Après quelques instants, au cours desquels il ne réfléchit pas, mais hésita simplement, il ralluma le gaz, mais n'appliqua aucune allumette. Même alors, il se tenait là, entièrement caché dans cette gentillesse de la nuit, tandis que les fumées s'élevaient et remplissaient la pièce. Lorsque l'odeur atteignit ses narines, il quitta son attitude et chercha le lit. "Quelle utilité ?" dit-il faiblement en s'étirant pour se reposer.

présenté comme une forme de libération de ses souffrances, qui n'ont plus d'utilité selon lui. Chez Zola, le suicide de Claude paraît dicté par son tableau. Il mentionne certes sa décision : « Et il se décida, c'était fini, il souffrait trop, il ne pouvait plus vivre, puisque tout mentait et qu'il n'y avait rien de bon »¹⁵³⁷. Le début peut rappeler Hurstwood et son : « quelle utilité ? ». Toutefois, c'est une voix qui l'appelle, une voix à laquelle il obéit : Un troisième appel le fit se hâter, il passa dans la pièce voisine, en disant : «Oui, oui, j'y vais !»¹⁵³⁸. Son libre-arbitre demeure ainsi ambivalent, alors qu'Hurstwood réfléchit avant de prendre sa décision, et en semble assez soulagé pour « s'étirer » lorsqu'il estime pouvoir enfin se reposer. Chez Crane, Maggie est rejetée par sa famille puis par son amant. Elle est contrainte à errer dans les rues en se prostituant, et finit par rencontrer un homme immense et terrifiant aux abords du fleuve, dans un quartier désert. Pizer estime que la jeune fille fait le choix de mourir dans la rivière plutôt que de sombrer encore plus loin dans la déchéance : « His point is that Maggie, finding that she has sunk this low, chooses the river as a preferable alternative to what he represents »¹⁵³⁹.

Ainsi, même lorsqu'ils décrivent des réalités sociales très dures, les écrivains américains de la fin du XIX^e instillent une forme de libre-arbitre plutôt rare dans le modèle zolien. Si Mark Twain donne un côté comique à la situation difficile d'Huckleberry Finn, il lui laisse également la décision du lieu où il vit. En effet, le personnage choisit de s'enfuir, alors que Miette y est contrainte. En outre, l'image du suicide dans la littérature américaine dite naturaliste de l'époque paraît également une manifestation de ce libre-arbitre. Hurstwood et Maggie cherchent finalement à arrêter leur déchéance.

Ce rapport différent aux réalités sociales rappelle les critiques négatives reçues par Zola concernant le déterminisme. Les écrivains américains semblent contredire celui-ci tout du moins dans le cadre de l'étude des mécanismes humains. Ils acceptent cependant l'influence des milieux avec, semble-t-il, plus d'enthousiasme. L'étude des rapports entre l'homme et la nature est un thème développé dans la littérature américaine : il s'agit aussi d'un élément qui marque leur culture du fait de la conquête de territoires encore sauvages.

II Le rapport de l'homme à la nature : un aspect symbolique du modèle zolien

¹⁵³⁷ *LO*, t. IV, p. 351.

¹⁵³⁸ *Ibid.*, p. 352.

¹⁵³⁹ DOWLING Robert M., PIZER Donald, « A Cold Case File Reopened : Was Crane's Maggie Murdered or Suicide ? » *American Literary Realism*, op. cit., p. 19.

L'idée est que Maggie, constatant qu'elle est tombée aussi bas, choisit la rivière comme alternative préférable à ce qu'il représente.

Le symbole de la nature en tant qu'actant dans un roman est un topos récurrent dans l'histoire de la littérature. Les auteurs américains l'utilisent en particulier lorsqu'il s'agit de travailler sur la couleur locale. Les aventures d'Huckleberry Finn le long du Mississippi et les terribles péripéties de Buck dans *The Call of the Wild* donnent l'image d'une nature intransigeante à laquelle l'individu doit s'adapter. Les divers caprices, tempête et brouillard, rythment le récit. Bien qu'il soit toujours question d'une forme de libre-arbitre, les personnages sont parfois démunis face au déterminisme métaphorique des puissances naturelles. Il ne s'agit pas seulement d'une force incontrôlable comparable aux influences de l'hérédité et des milieux, mais aussi parfois d'une terre de renouveau. Chez Buck, le voyage dans les contrées inhospitalières du grand Nord lui donne l'occasion de retrouver ses instincts. L'expérience d'Edna dans *The Awakening* comme celle d'Henry dans *The Red Badge of Courage* leur apporte une nouvelle perspective sur le monde et sur eux-mêmes. Le lecteur de Zola connaît le lieu symbolique du Paradou de *La Faute de l'abbé Mouret* où Serge recouvre doucement la santé et avant de s'éprendre d'Albine.

1 Les forces de la nature : image de la philosophie déterministe

Les auteurs Twain et London décrivent la nature selon une esthétique spécifique à la philosophie déterministe. Huckleberry Finn et Jim fuient vers les États libres sur le Mississippi. Ils subissent de nombreuses intempéries qui représentent autant d'obstacles à surmonter. Alors que les fugitifs tentent de rejoindre Cairo, le brouillard menace tuer le jeune garçon :

Well, the second night a fog begun to come on, and we made for a tow head to tie to, for it wouldn't do to try to run in fog ; but when I paddled ahead in the canoe, with the line, to make fast, there warn's anything but little saplings to tie to. I passed the line around one of them right on the edge of the cut bank, so lively she tore it out by the roots and away she went. I see the fog closing down, and it made me so sick and scared I couldn't budge for most a half a minute it seemed to me – and then there warn't no raft in sight ; you couldn't see twenty yards.¹⁵⁴⁰

À cause du brouillard et du courant, Huckleberry se retrouve seul après avoir perdu son radeau de fortune, Le narrateur insiste sur les manifestations de la nature : « there warn'st anything but little saplings to tie to », « the edge of the cut bank », « she tore out », « fog closing down » et « you couldn't see twenty yeards ». La rive est personnifiée par le pronom « she » et se « déchire »

¹⁵⁴⁰ TWAIN Mark, *Huckleberry Finn*, op. cit. p. 87.

Eh bien, la deuxième nuit, un brouillard commença à se former, et nous nous dirigeâmes vers une tête de remorquage à laquelle nous attacher, car il ne faudrait pas essayer d'aller trop vite dans le brouillard ; mais alors que je pagayais sur le canoë, avec la ligne, pour faire vite, il y avait seulement de tout petits arbres pour l'attacher. Je passais la ligne autour de l'un d'eux juste au bord de la rive déjà abîmé, si fragile que l'arbre a été arraché par les racines et que la ligne a été emportée. Je vis le brouillard se refermer, et cela me rendait tellement malade et effrayé que je ne pouvais pas bouger pendant presque une demi-minute il me semblait - et ensuite il n'y avait pas de radeau en vue ; vous ne pouviez pas voir vingt mètres.

avant de se « fermer », comme si elle était une entité vivante : elle est invincible. Il leur oppose les réactions de désespoir du personnage : « sick » « scared » « I couldn't budge ». La puissance du fleuve laisse le personnage immobile et sans espoir. Dans la nouvelle « L'Inondation », Zola décrit une famille prise au piège par la crue de la Garonne en s'inspirant d'un fait divers datant de 1875¹⁵⁴¹. Pendant qu'une fête est célébrée, le fleuve déborde et emporte avec lui plusieurs vies. Alors qu'un petit groupe tente de récupérer Aimée, le courant les emporte et détruit leur radeau :

Le courant, qui nous avait ressaisis, nous emportait de nouveau, nous ramenait contre notre maison. Ce fut un vertige de quelques secondes. Nous étions roulés comme une feuille, si rapidement, que notre cri s'acheva dans le choc épouvantable du radeau sur les tuiles. Il y eut un déchirement, les planches déclouées tourbillonnèrent, nous fûmes tous précipités. J'ignore ce qui se passa alors. Je me souviens qu'en tombant je vis tante Agathe à plat sur l'eau, soutenue par ses jupes ; et elle s'enfonçait, la tête en arrière, sans se débattre. Une vive douleur me fit ouvrir les yeux. C'était Pierre qui me tirait par les cheveux, le long des tuiles. Je restai couché, stupide, regardant.¹⁵⁴²

Zola insiste sur la puissance ravageuse du fleuve. Le narrateur prend le point de vue des hommes, malmenés par « le courant ». Celui-ci laisse également le narrateur « stupide et regardant », incapable de se mouvoir « je restai couché ». Le traitement de la nature en tant que force dévastatrice est ainsi très ressemblant dans les écrits de Zola et de Twain. Bien que le contexte soit différent, cette partie précise de l'écriture d'*Huckleberry Finn* rappelle une philosophie Darwinienne, rappelant l'homme à sa faiblesse. Soumis aux caprices des éléments, il ne peut se trouver que pétrifié face à leur puissance. London narre la vie sauvage et met également en scène les lois du grand Nord, dans des conditions où l'homme a du mal à s'adapter. Il développe particulièrement l'idée de la « loi du plus fort ». Les simples noms des chapitres font référence à la philosophie Darwinienne : « Into the Primitive », « the Law of Club and Fang », « The Dominant Primordial Beast », « Who Has Won to Mastership », « The Toil of Trace and Trail », « For The Love of a Man », « The sounding of the Call »¹⁵⁴³. Le personnage principal de l'histoire est un chien-loup, habitué au climat doux et ensoleillé de la Californie. Il est vendu par le jardinier de la famille car il doit payer des dettes de jeu. L'animal passe alors de main en main et voyage dans le grand Nord, terre où il se sent bien malgré les conditions très difficiles. La nature laisse alors peu de chances aux plus faibles : « By this time all the amenities and gentlenesses of the Southland had fallen away from the three people. Shorn of its glamour and romance, Arctic travel became to them

¹⁵⁴¹ Mentionné dans « L'inondation », *CEN1875*, publié en août 1875, p. 1495.

¹⁵⁴² *CEN1875, Contes et nouvelles*, p. 731.

¹⁵⁴³ LONDON Jack, *The Call of the Wild*, Elegant books, PDF created by José Menéndez, p. 3.

Disponible sur : <https://www.ibiblio.org/ebooks/London/Call%20of%20Wild.pdf> (lien visité le 22/10/2020)

« Dans le Primitif », « La Loi du Baton et du Croc », « La Bête Première Dominante », « Qui a gagné la Place de Chef », « Chercher La Trace sur le Sentier » « Pour l'amour d'un homme », « Le son de l'appel ».

a reality too harsh for their manhood and womanhood. Mercedes ceased weeping over the dogs, being too occupied with weeping over herself and with quarrelling with her husband and brother »¹⁵⁴⁴. L'auteur décrit un monde trop difficile pour les trois personnages : incapables de s'adapter, ils sacrifient d'abord les chiens. Il s'agit ici d'une technique d'écriture qui prolonge les idées zoliennes sans les reprendre. Si Antoine Macquart vit en exploitant ses enfants jusqu'à ce que ceux-ci fuient le domicile familial, sa situation à Plassans est peu comparable à celle de Mercedes, Charles et Hal. Le besoin de s'adapter est un motif zolien mais reste assez éloigné de l'usage qu'en fait London. Cet auteur rappelle néanmoins les topoï zoliens lorsqu'il évoque l'hérédité de Buck, hérédité qui lui permet de survivre parmi les loups. Son apprentissage forcé de la vie dans le Grand Nord représente un retour vers sa propre nature : « Far more potent were the memories of his heredity that gave things he had never seen before a seeming familiarity ; the instincts (which were but the memories of his ancestors become habits) which had lapsed in later days, and still later, in him, quickened and became alive again »¹⁵⁴⁵. London définit l'hérédité en fonction des instincts, dont il attribue la survivance à toute la lignée des ascendants, lorsque Zola concentrait son analyse sur l'ancêtre commun Adélaïde Fouque. Ces réflexes transmis par ses ancêtres permettent à Buck de se sentir chez lui dans le Grand Nord et de survivre : il s'agit d'un point de vue optimiste. Chez certains auteurs américains, l'hérédité est en effet perçue comme la véritable nature que les êtres vivants doivent retrouver pour être pleinement épanouis.

2 La nature : lieu symbolique du renouveau

Chez Crane et Chopin, les personnages principaux révèlent leur véritable essence suite à un séjour dans une nature plus ou moins sauvage. Dans *The Red Badge of Courage*, l'auteur décrit les aventures d'Henri Fleming, enrôlé dans la guerre de Sécession. Dès le début du texte, il se montre suffisant et condamne fermement les déserteurs. Pourtant, lors de la bataille, lui-même est pris de peur et fuit. Sa course dans la campagne et sa rencontre avec un cadavre lui font comprendre l'essence du courage. Dans *The Awakening*, Edna est en vacances à Grande Isle. Elle relate la façon dont la religion a pris la direction de sa vie lorsqu'elle avait encore douze ans. Sur l'île, elle prend

¹⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 52.

À ce moment-là, toutes les commodités et la douceur de la terre du Sud avaient échappé aux trois personnes. Loin de la romance et du glamour attendu, le voyage au cœur de l'Arctique devient une réalité trop dure pour leur virilité et leur féminité. Mercedes cessa de pleurer sur le sort des chiens, étant trop occupée à pleurer sur elle-même et à se quereller avec son mari et son frère.

¹⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 41.

Les souvenirs de son hérédité étaient bien plus puissants, ils donnaient à des choses qu'il n'avait jamais vues auparavant une apparente familiarité ; les instincts (c'est à dire les souvenirs de ses ancêtres, devenus des habitudes) qui s'étaient évanouis bien avant, et depuis longtemps en lui, se réveillaient et revenaient à la vie.

ses distances vis-à-vis de son éducation. Profitant régulièrement de la plage, elle vit des émotions fortes lorsqu'elle apprend à nager, pensant qu'elle va mourir. Ensuite, alors qu'elle voyage sur une île voisine, les esprits du lieu semblent la guider vers sa propre renaissance. Dans les deux œuvres, la nature joue un rôle important dans la découverte d'une autre partie de soi. Cette thématique traverse *La Faute de l'abbé Mouret* : Serge Mouret, fervent prêtre et admirateur de la vierge Marie, tombe malade. Il est emmené dans le Paradou, un immense jardin où il s'éprend d'Albine.

Le jeune homme est en convalescence après une forte fièvre. Très affecté, il interprète la réalité à travers la peur qu'il ressent : « Il ne devinait plus le soleil, il cherchait cette ombre dont il avait eu peur, cette branche haute qui, noyée dans la buée blafarde de l'averse, lui semblait avoir emporté la forêt en s'effaçant. Vers le soir, agité d'un léger délire, il cria en sanglotant à Albine que le soleil était mort, qu'il entendait tout le ciel, toute la campagne pleurer la mort du soleil »¹⁵⁴⁶. La deuxième partie du roman décrit le retour de Serge à un état infantin, avant de le faire naître métaphoriquement dans le Paradou. Les verbes marquent la subjectivité du personnage : « devinait », « cherchait », « semblait ». Il est effrayé à l'idée que l'ensemble de la nature ne meure, et particulièrement préoccupé par le soleil : « Le soleil était là, en effet. Quand Albine eut ouvert les volets, derrière les grands rideaux, la bonne lueur jaune chauffa de nouveau un coin de la blancheur du linge. Mais ce qui fit asseoir Serge sur son séant, ce fut de revoir l'ombre de la branche, le rameau qui lui annonçait le retour à la vie. Toute la campagne ressuscitée, avec ses verdure, ses eaux, son large cercle de collines, était là pour lui, dans cette tache verdâtre frissonnante au moindre souffle »¹⁵⁴⁷. Lorsqu'Henry Fleming fuit le champ de bataille, il est persuadé que tous ses compagnons vont être massacrés. Ses camarades remportent cependant le combat. Le jeune homme est en colère, et espère trouver une justification de son comportement dans son environnement : « There was the law, he said. Nature had given him a sign. The squirrel, immediately upon recognizing danger, had taken to his legs without ado. He did not stand stolidly baring his furry belly to the missile, and die with an upward glance at the sympathetic heavens. On the contrary, he had fled as fast as his legs could carry him ; and he was but an ordinary squirrely, too – doubtless no philosopher of his race. The youth wended, feeling that nature was of his mind »¹⁵⁴⁸. Le narrateur marque sa subjectivité par « he said », puis il se rapproche de l'écureuil en lui prêtant ses propres intentions : « recognizing danger », « taken his legs », « he had fled ». Contrairement à Serge,

¹⁵⁴⁶ *LFAM*, t. I, p. 1321.

¹⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 1322-3.

¹⁵⁴⁸ CRANE Stephen, *The Red Badge of Courage*, Penguin books, London, 2009, p. 70.

Il y avait la loi, dit-il. La nature lui avait donné un signe. L'écureuil, immédiatement après avoir reconnu le danger, s'était redressé sans tarder. Il ne s'était pas tenu statique à montrer son ventre poilu au missile, et n'était pas mort en jetant un coup d'œil vers le ciel tout tranquille. Au contraire, il s'était enfui aussi vite que ses jambes pouvaient le porter : et il n'était qu'un écureuil ordinaire aussi - sans doute aucun philosophe de sa race. Le jeune homme partit, sentant que la nature était de son avis.

Henry est quelque peu ridicule lorsqu'il tente vainement de prêter à un petit animal ses propres sentiments. Le narrateur ironise avec une hyperbole : « nature was of his mind ». Le personnage sera ensuite frappé par la vision d'un cadavre sous un arbre, avant de finalement revenir sur le champ de bataille et faire acte de bravoure. Pendant ce moment de remise en question, où il cherche dans son environnement une image de lui-même, la nature lui apporte le réconfort nécessaire pour qu'il puisse conquérir le fameux « badge rouge du courage ». Enfin, l'image de l'homme décédé au cœur de cette nature lui rappelle l'horreur de la guerre. Nous pourrions interpréter cette apparition comme la mort symbolique du personnage, qui perd son innocence et ses illusions sur lui-même. Le décor devient ainsi, comme chez Zola, une allégorie des émotions du héros, l'entraînant vers une renaissance.

Dans *The Awakening*, Kate Chopin narre les efforts vains d'Edna pour apprendre à nager, jusqu'à une soirée particulière où, après avoir écouté Mademoiselle Reisz jouer du piano avec délice, elle parvient à se maintenir à la surface : « She turned her face seaward to gather in an impression of space and solitude, which the vast expanse of water, meeting and melting with the moonlit sky, conveyed to her excited fancy. As she swam she seemed to be reaching out for the unlimited in which to lose herself »¹⁵⁴⁹. Le motif liquide, image possible du liquide amniotique, et le besoin infini d'espace de Madame Pontellier peut être l'image d'une renaissance au cœur d'un monde plus grand, où les possibilités sont décuplées. Son harmonie avec l'environnement est souligné par les termes : « meeting and melting ». L'identification avec la mer ne passe plus par le partage des sentiments mais par une impression de mélange et de fusion de son être dans le paysage. Son implication dans l'espace est souligné par le mot « gather », qui signifie littéralement qu'elle se rassemble elle-même, retrouvant une intégrité dans le monde qui vient de s'ouvrir à elle. Pourtant, une angoisse la prend, lorsqu'elle voit la distance qui la sépare de la plage : « A quick vision of death smote her soul, and for a second of time appalled and enfeebled her senses »¹⁵⁵⁰. Sa soudaine fusion avec les éléments autour d'elle, l'absence de limite et l'inconnu font apparaître une image de mort. De la même façon, Serge Mouret est effrayé par l'immensité du jardin du Paradou, qu'Albine elle-même admet ne pas connaître dans son intégralité : « Non, non, tais-toi, balbutia le jeune homme. Je ne comprends pas ce que tu me dis. Tu me fais mourir »¹⁵⁵¹. D'un point de vue symbolique, Edna et Serge meurent momentanément avant de pouvoir renaître lorsqu'ils acquièrent une forme de maîtrise de leur environnement. Le jour suivant, le personnage de Kate Chopin

¹⁵⁴⁹ CHOPIN Kate, *The Awakening*, op. cit., p. 32.

Elle tourna son visage vers le large pour se livrer à une impression d'espace et de solitude, que la vaste étendue d'eau, qui se fondait dans le ciel éclairé par la lune, transmettait à sa fantaisie enflammée. En nageant, elle semblait chercher l'infini dans lequel se perdre.

¹⁵⁵⁰ *Ibid.*

Une vision rapide de la mort frappa son âme, et pendant une seconde, la consterna et affaiblit ses sens.

¹⁵⁵¹ *LFAM*, t. I., p. 1330.

traverse l'étendue d'eau qui l'a tant angoissée pour se rendre sur une petite île avec Robert. Suite à son malaise, elle dort une grande partie de l'après-midi et se retrouve seule avec son compagnon. Elle se réfère alors aux légendes de l'île pour exprimer sa renaissance soudaine : « The whole island seems changed. A new race of beings must have sprung up, leaving only you and me as past relics »¹⁵⁵². Elle prête ses propres sentiments à l'île : « seems changed ». Elle prétend qu'une nouvelle race l'a envahie, exprimant ainsi à la fois son sentiment d'être seule au monde avec Robert et le renouvellement de son paysage intérieur. Un peu plus tard dans le livre, alors que son évolution profonde l'a amenée au désespoir, elle s'apprête à mourir précisément dans les eaux où la mort l'avait terrifiée. Ses émotions sont ambivalentes : « How strange and awful it seemed to stand naked under the sky ! How delicious ! She felt like some new-born creature, opening its eyes in a familiar world that it had never known »¹⁵⁵³. Par son association entre la mort et la renaissance, Edna rappelle en partie Serge, dont le narrateur répète à diverses reprises qu'il « naissait »¹⁵⁵⁴.

Chez les auteurs américains de la fin du XIX^e siècle, l'image de la nature fait écho à différentes esthétiques en rapport avec le modèle zolien. Chez Twain et London, l'environnement porte un aspect darwiniste qui crée des obstacles paraissant insurmontables aux personnages. Les rudesses du fleuve et du froid dans l'Arctique éprouvent Huckleberry et Buck. Les forces dévastatrices qui les contraignent semblent, comme l'influence de l'hérédité et des milieux, impossibles à combattre. Pourtant, les personnages parviennent à survivre. Chez Twain, un peu de chance et de bon sens de la part du héros suffisent. Dans *The Call of the Wild*, l'auteur met en scène d'autres actants qui, contrairement à Buck, ne peuvent s'adapter. Il démontre ainsi que le chien-loup est sauvé par son atavisme. L'influence héréditaire est donc perçue comme fondamentalement positive dans la lutte pour la survie : London propose ici une alternative au modèle zolien, s'adaptant à une idée optimiste de l'existence véhiculée par la culture américaine. Les auteurs proposent ainsi une lecture des concepts darwinistes particulière, dont les rapports avec le modèle zolien sont distants. Crane et Chopin ont une vision plus symbolique concernant l'image de la nature. La description de l'environnement, et surtout du personnage dans son environnement, représente souvent une possibilité de décrire le paysage intérieur du personnage, et les étapes intermédiaires de son développement. Henri Fleming tente de trouver du réconfort en s'identifiant au petit écureuil, avant d'être brutalement frappé par l'image de la mort. Chopin analyse de façon plus approfondie les rapports entre le milieu d'Edna et sa renaissance. Sa terreur soudaine dans l'eau

¹⁵⁵² CHOPIN Kate, *The Awakening*, op. cit., p. 42.

L'île entière paraît changée. Une nouvelle race d'êtres doit avoir surgi, ne laissant que toi et moi comme reliques du passé.

¹⁵⁵³ *Ibid.*, p. 120.

Comme il semblait étrange et affreux d'être nue sous le ciel ! Comme c'était délicieux ! Elle se sentait comme une créature qui venait de naître, ouvrant les yeux dans un monde à la fois familier et inconnu.

¹⁵⁵⁴ *LFAM*, t. I, p. 1334.

et la vision d'Henri expriment une forme de mort passagère avant de pouvoir renaître, sur le champ de bataille ou sur l'île. Serge vit les mêmes aventures dans *La Faute de l'Abbé Mouret* : après avoir traversé l'épreuve d'une longue maladie, il meurt symboliquement pour pouvoir renaître dans le jardin du Paradou. L'autrice américaine propose une allégorie de la nature incluant une réflexion psychologique concernant la personnalité d'Edna, et une célébration de son individualité en rapport avec son hérité, son essence et ses nouveaux espoirs. Au delà d'une symbiose avec son environnement, le personnage de Chopin représente l'image d'un personnage féminin décalé et puissant dans son caractère. Malgré son éducation puritaine, elle ne semble plus se soucier d'aucune règle de morale après son éveil. Il serait ainsi intéressant de se poser la question des possibles apports zoliens dans l'évolution de cette figure au cœur des romans américains, compte tenu des censures morales observées dans la réception critique et dans les traductions.

III Images la morale et de la transgression dans les romans américains : une étude des personnages féminins

Parmi les auteurs américains étudiés, Crane, Dreiser et Chopin se sont intéressés plus amplement à la figure féminine par la création de personnages comme Maggie, Carrie et Edna. Les péripéties vécues par Maggie proposent une vision sombre de la condition féminine aux États-Unis, tandis que Carrie, grâce à sa capacité à saisir des opportunités, parvient à la réussite personnelle et économique. Kate Chopin étudie plus précisément la condition d'Edna et son besoin d'émancipation émotionnelle et intellectuelle. Chez Twain, elles sont circonscrites à un rôle plus symbolique. La tante Watson, malgré les jugements parfois durs portés sur elle par Huckleberry, libère Jim sur son lit de mort. Il s'agit aussi d'une façon de délier la conscience du jeune garçon, qui se sent coupable envers Jim et envers ses tuteurs. Elle est ainsi associée à une image de liberté.

Dans l'ensemble, les personnages féminins ont des rapports complexes avec la bienséance et la morale. Dans *Huckleberry Finn*, l'action de Madame Watson a pour effet de régler problème de conscience, elle est finalement juge et symbole de règles de société plus douces. Crane, Dreiser et Chopin proposent également des personnages porteurs d'une bienséance qui leur appartient. Maggie et Carrie et Edna valident leur comportement par la recherche de l'amour et du bonheur. Dans un pays aussi touché et même choqué des atteintes de Zola en la matière, la question des contraintes de la société interroge et contribue à construire des actants fictionnels. Une réflexion débute à travers *Maggie*. Crane développe l'idée de l'exploitation des femmes, démontrant que le déterminisme ne leur laisse aucune chance dans l'existence. Dreiser dresse un portrait plus positif du personnage féminin. Néanmoins, Carrie est forcée de déroger aux règles moralisatrices de l'époque pour

parvenir à un confort matériel ainsi qu'à son épanouissement personnel. Sa façon de réussir rappelle le triomphe final de Clorinde. La prise de distance vis-à-vis des modèles sociaux leur est commune ; sans qu'une influence directe ne soit affirmée, des préoccupations sociales concernant la condition féminine se rejoignent. Des personnages comme Nana ou Clorinde, osant décider par elle-même, ont pu rencontrer un écho chez les auteurs américains, notamment pour leur usage du libre-arbitre, partie intégrante de la culture des États-Unis.

1 Oppressions et transgressions : invalidation de la morale séculaire

Les personnages féminins romanesques tels qu'Edna, Carrie et Maggie attirent sur eux des jugements moraux au sein même de l'œuvre, particulièrement lorsqu'ils transgressent les lois morales ou qu'ils s'en affranchissent. Les raisons du rejet des convenances sont variées. Maggie est amoureuse de Pete et fuit un environnement violent, Carrie recherche la beauté et le confort, et Edna veut être libre et s'appartenir. Ce dernier personnage a attiré sur sa créatrice l'ire des journalistes. Les critiques lui reprochent de donner une image de la femme trop noire et éloignée de la réalité, rappelant les propos adressés à Zola : « It is not a pleasant picture of soul-dissection, take it anyway you like ; and so, though she finally kills herself, or rather lets herself drown to death, one feels that it is not in the desperation born of an over-burdened heart, torn by complicating duties but rather because she realizes that something is due to her children, that she cannot get away from, and she is too weak to face the issue »¹⁵⁵⁵. La « dissection de l'âme » dont Chopin est accusée fait écho aux accusations d'être trop photographique. Le féminin, même fictionnel, échappe difficilement aux jugements des journalistes. Ce rejet ressemble à l'oppression subie par les personnages tels que Maggie, et dans une moindre mesure Edna et Carrie au sein des intrigues.

Dans *L'Assommoir*, Gervaise attire la malveillance du quartier lorsqu'elle vit avec Coupeau et Lantier. Ses voisins n'hésitent pas à tenir des propos perfides envers elle : « Selon les Boche, au contraire, la blanchisseuse, dès la première nuit, s'en était allée retrouver son ancien époux, aussitôt que ce jean-jean de Coupeau avait ronflé »¹⁵⁵⁶. Peu après, elle se promène avec Goujet, qui, suite à une scène entre la jeune femme et Lantier, s'interroge. Bien qu'elle ne soit pas coupable de ce dont elle est accusée, elle se sent opprimée et honteuse : « Après avoir tant souhaité une explication, tout

¹⁵⁵⁵ PORCHER Frank, from *The Mirror*, May, 1899, *The Awakening : some contemporary Responses*, Université de Virginie, disponible sur :

<http://www.people.virginia.edu/~sfr/enam854/summer/awcritf.html> (lien consulté le 26/10/2020)

Ce n'est pas une image agréable de dissection de l'âme, prenez-la comme vous le souhaitez ; et ainsi, si elle finit par se tuer, ou plutôt se laisse noyer jusqu'à la mort, on sent que ce n'est pas dans le désespoir d'avoir le cœur surchargé, déchiré par des devoirs compliqués mais plutôt parce qu'elle se rend compte que quelque chose est dû à ses enfants, dont elle ne peut pas s'échapper, et elle est trop faible pour affronter le problème.

¹⁵⁵⁶ *LA*, t. II, p. 611.

d'un coup elle n'osait plus parler. Elle était prise d'une grande honte »¹⁵⁵⁷. Maggie est poursuivie par les invectives incessantes de sa mère. Celle-ci chasse sa fille après l'un de ses moments de folie déclenché par l'alcool ; Maggie fuit alors avec Pete. Loin de la protéger, Mary se plaint auprès de ses voisins du comportement de son enfant. Elle perd alors sa réputation : « Pete did not consider that he had ruined Maggie »¹⁵⁵⁸. En Nouvelle-Orléans, les mentalités sont moins sévères avec le comportement d'Edna. Monsieur Pontellier, après avoir été ferme, s'assouplit suite à la visite du docteur Mandelet. Bien que Mademoiselle Reisz se montre bienveillante, elle émet une mise en garde contre sa propension à se moquer des préjugés, ainsi qu'Edna le rapporte à Arobin : « “The bird that would soar above the level plain of tradition and prejudice must have strong wings. It is a sad spectacle to see the weaklings bruised, exhausted, fluttering back to earth” »¹⁵⁵⁹. De même, lorsque Carrie décide de partir vivre avec Drouet, laissant une note à sa sœur et à son beau-frère. Ils condamnent alors la jeune femme ; « “I don't know”, a touch of cynicism lighting his eye. “Now she has gone and done it” »¹⁵⁶⁰. Les mots choisis sont modérés, malgré le « cynisme ». Par ailleurs, ces personnages disparaissent peu après du roman, et la réputation de Carrie ne constitue pas un obstacle à sa réussite. Les personnages féminins transgressent les lois sociétales de leur environnement et voient leur comportement réprimés par leur entourage. Ils rappellent certains actants zoliens tels qu'Hélène ou Clotilde. Dans *Le Docteur Pascal*, Félicité et le village de Plassans représentent la société quant aux devoirs des individus. Clotilde écoute calmement les remarques de sa grand-mère : « Le premier choc fut rude. La vieille dame vida son cœur, s'indigna, parla avec emportement de la religion et de la morale »¹⁵⁶¹. Alors que Pascal souffre des jugements, la jeune femme les rejette pour leur manque de pertinence. Elle substitue aux lois énoncées par Félicité la logique du bonheur : « – Est-ce que nous en serons plus heureux, grand-mère ? »¹⁵⁶². Clotilde et Pascal ont ainsi des pensées proches sans pour autant être identiques. Par son discours, la jeune femme représente l'allégresse de la vie, tandis que, plus sobrement, son amoureux substitue aux règles morales les lois naturelles. Les romans américains mettent en lumière l'utilisation de la morale du point de vue de la figure féminine, et sont parfois plus acerbes encore dans leur critique, dénonçant l'instrumentalisation des convenances.

Bien que la lecture des romans zoliens par Crane et Dreiser n'ait pas été prouvée, les deux auteurs proposent une image de la morale comme outil d'oppression rappelant *L'Assommoir*. Dans

¹⁵⁵⁷ LA, t. II, p. 614.

¹⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 178.

Pete ne considérait pas qu'il avait gâché la vie de Maggie.

¹⁵⁵⁹ CHOPIN Kate, *The Awakening*, op. cit., p. 88.

“L'oiseau qui planerait au-dessus du niveau de la tradition et des préjugés doit avoir des ailes fortes. C'est un triste spectacle de voir ceux qui sont trop faibles meurtris et épuisés retourner sur terre”.

¹⁵⁶⁰ DREISER Theodore, *Sister Carrie*, op. cit., p. 61.

“Je ne sais pas”, une touche de cynisme éclairait son regard. “Maintenant, elle est partie, c'est fait”.

¹⁵⁶¹ LDP, t. V, p. 1075.

¹⁵⁶² *Ibid.*

le roman, l'entourage de Gervaise la juge sévèrement pour son ménage à trois, mais n'affiche plus le même discours lorsque Virginie agit de la même façon : « Le drôle, dans tout ça, c'était que la rue de la Goutte-d'Or ne semblait pas se formaliser du nouveau ménage à trois ; non, la morale, dure pour Gervaise, se montrait douce pour Virginie »¹⁵⁶³. La morale devient ainsi un outil que les personnages choisissent d'utiliser en fonction des circonstances. Lorsque Crane dépeint le harcèlement dont son personnage est victime, il semble poursuivre la réflexion de Zola. Le rejet de sa mère suit le rejet de Pete, et la jeune personne n'a alors nulle part où aller. Mary condamne sa fille tout en se comportant à l'opposé de ce qu'elle prêche. L'auteur expose souvent ses frasques : elle est violente verbalement et physiquement envers ses enfants. Lorsqu'elle comparaît devant les tribunaux pour ses nombreuses entorses à la loi, elle tente de susciter la bienveillance des juges en se plaignant de Maggie. La morale devient ici un instrument d'oppression au service du plus fort. Seule une voisine accepte de venir en aide à la jeune femme, en clamant son rejet de la bienséance : « “So”, she cried, “ 'ere yehs are back again, are yehs? An' dey've kicked yehs out? Well, come in an' stay wid me t'night. I ain' got no moral standin' »¹⁵⁶⁴. Chez Dreiser au contraire, la condamnation de la société ne semble avoir que très peu d'influence sur Carrie. Elle parvient à se protéger contre la plupart des jugements grâce aux apparences. Lorsque Drouet lui propose de rencontrer l'un de ses amis, elle s'interroge : « Carrie puzzled a moment. She was wondering what Drouet had told him, what her attitude would be. “That's all right” said Drouet, feeling her thought. “He doesn't know anything. You're Mrs Drouet now” »¹⁵⁶⁵. Finalement, la morale n'est pas utilisée contre le personnage, car celui-ci sait comment se prémunir de ces attaques sans pour autant renoncer à ses envies. C'est aussi en partie le cas d'Edna. Son mari, conseillé par son médecin, se montre compréhensif : celui-ci décide de laisser la jeune femme libre tout en sauvant les apparences. Lorsqu'elle décide de déménager du domicile conjugal alors qu'il est à l'étranger, il trouve une solution pour conserver leur réputation : « The same mail which brought. to Edna his letter of disapproval carried instructions—the most minute instructions—to a well-known architect concerning the remodeling of his home, changes which he had long contemplated, and which he desired carried forward during his temporary absence »¹⁵⁶⁶.

¹⁵⁶³ *LA*, t. II, p. 675.

¹⁵⁶⁴ CRANE Stephen, *Maggie*, op. cit., p. 176.

“Alors, lui cria-t-elle, te vlà de r'tour, hein ? Et y t'ont flanquée dehors ? Et bien, viens donc passer la nuit chez moi; les principes, qu'est-ce que j'en ai à foutre ?” (traduction par Jeanne-Marie Santraud)

¹⁵⁶⁵ DREISER Theodore, *Sister Carrie*, op. cit., p. 77.

Carrie resta perplexe pendant un moment. Elle se demandait ce que Drouet lui avait dit, et qu'elle devait être son attitude. “Tout va bien” dit Drouet, sentant sa pensée. “Il ne sait rien. Vous êtes Mme Drouet maintenant.”

¹⁵⁶⁶ *Ibid.*, pp. 98-9.

Dans le même courrier que sa lettre de désapprobation, il donnait des instructions - les instructions les plus minutieuses - à un architecte bien connu concernant le réaménagement de sa maison, des changements qu'il avait longtemps envisagés et qu'il souhaitait poursuivre pendant son absence temporaire.

Crane analyse ainsi les règles de bienséance comme une forme d'oppression envers le personnage féminin. L'entourage utilise la morale afin de servir des causes égoïstes, de la même façon que dans *L'Assommoir*. Dreiser démontre quant à lui que sauvegarder les apparences suffit pour que *Carrie* soit protégée. Kate Chopin remet en cause la validité de la morale puritaine, le Colonel ne parvenant pas à expliquer pourquoi il exige que sa fille assiste au mariage de Janet : « His arguments were labored and unconvincing. »¹⁵⁶⁷. Les trois auteurs proposent à leur façon une condamnation de l'éthique puritaine qui régit l'Amérique, en dénonçant son instrumentalisation ou la vacuité de sa logique. À travers leurs romans, ils proposent ainsi une vision différente de la bienséance, qui s'inscrit dans la continuité des travaux de Zola, notamment lorsqu'il annonce que *L'Assommoir* est « la morale en action, simplement »¹⁵⁶⁸.

2 Nouvelles formes de morale et personnage féminin

Outre une remise en question de la bienséance, les romans américains définissent un nouvel angle de vue, et suggèrent de recréer les règles de la société. Les œuvres zoliennes, si elles interrogent la morale, ont aussi pour but de laisser le lecteur déduire sa propre conclusion. Dans ses dossiers préparatoires, il refuse le rôle de « moraliste »¹⁵⁶⁹, mais s'interroge sur les besoins moraux : « Outre le besoin de penser, besoin intellectuel, il y a le besoin moral, réactions plus directes du monde extérieur, de la société, etc. »¹⁵⁷⁰. L'écrivain prend en compte le moral dans son étude sur les individus, sans pour autant parler d'une loi morale. Son angle de vue s'intéresse à l'essence de l'humain. Il explique son objectif quant aux questions d'éthique : « C'est une étude sur l'homme placé dans un milieu social, sans sermon. Si mon roman doit avoir un résultat, il aura celui-ci : dire la vérité humaine, démonter notre machine, en montrer les secrets ressorts par l'hérédité, et (prouver)¹⁵⁷¹ faire voir (combien les milieu (sic))¹⁵⁷² le jeu des milieux. Libre ensuite aux législateurs et aux moralistes de prendre mon œuvre, d'en tirer les conséquences et de songer à panser les plaies que je montrerai »¹⁵⁷³. L'auteur français n'a pas vocation, a priori, à proposer une nouvelle forme de morale dans son œuvre. Son travail consiste selon lui à susciter les conclusions.

¹⁵⁶⁷ CHOPIN Kate, *The Awakening*, op. cit., p. 76.

Ses arguments étaient laborieux et impertinents.

¹⁵⁶⁸ ZOLA Émile, « Préface », *LA*, t. II, p. 372.

¹⁵⁶⁹ ZOLA Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires, Publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Vol I, Honoré Champion, Paris, 2003, p. 42 f° 15/2.

¹⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 68, f° 41/7.

¹⁵⁷¹ Barré dans le texte.

¹⁵⁷² Barré dans le texte.

¹⁵⁷³ ZOLA Émile, *Œuvres. Manuscrits et dossiers préparatoires. Les Rougon-Macquart. Notes préparatoires à la série des Rougon-Macquart*, Source : Gallica, Bibliothèque Nationale de France Département des Manuscrits, NAF 10345, folio 5v. Disponible sur :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530093242/f17.item.r=dossiers%20pr%C3%A9paratoires%20rougon%20macquart> (lien consulté le 28/10/2020).

L'auteur français prend quelques notes concernant Letourneau, rejoignant le besoin de questionner les émotions : « Au contraire des besoins intellectuels, les besoins moraux sont la cause de vives et nombreuses impressions agréables ou désagréables – les besoins moraux se ramènent au désir d'émotion* sociales : besoin de primer ses semblables (orgueil*) ; besoin de les aimer (amour) ; besoin de les adorer, comme fruits de l'imagination (religion*. C'est sur leur sol que grandissent la plupart des passions. La compassion, la pitié, peut être un besoin pour la femme »¹⁵⁷⁴. Sa dernière précision concernant « la femme » démontre la place particulière du personnage féminin dans la littérature naturaliste.

Dreiser et Chopin viennent souligner les charges spécifiques qui entourent les femmes. Dans le roman de Dreiser, Carrie se sent d'abord honteuse de venir vivre avec Drouet hors mariage. Le narrateur analyse les sentiments mélangés de honte et de plaisir chez Carrie en explorant la notion de morale :

In the light of the world's attitude toward woman and her duties, the nature of Carrie's mental state deserves consideration. Actions such as hers are measured by an arbitrary scale. Society possesses a conventional standard whereby it judges all things. All men should be good, all women virtuous. Wherefore, villain, hast thou failed ?
For all the liberal analysis of Spencer and our modern naturalistic philosophers, we have but an infantile perception of morals. There is more in the subject than mere conformity to a law of evolution. It is yet deeper than conformity to things of earth alone. It is more involved than we, as yet, perceive. Answer, first, why the heart thrills ; explain wherefore some plaintive note goes wandering about the world, undying ; make clear the rose's subtle alchemy evolving its ruddy lamp in light and rain. In the essence of these facts lie the first principles of morals.¹⁵⁷⁵

La morale contemporaine est ridiculisée pour son simplisme et son inadéquation. Après avoir explicité le manque de pertinence des devoirs imposés aux femmes par les syntagmes « échelle arbitraire » et « standard conventionnel », Dreiser utilise un langage vieilli : « Wherefore, villain, hast thou failed ? ». La référence directe aux analyses de Spencer et au naturalisme démontre

¹⁵⁷⁴ ZOLA Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires, Publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Vol I, op. cit., pp. 68-70 f° 41/7-42/8.

¹⁵⁷⁵ DREISER Theodore, *Sister Carrie*, op. cit. p. 74.

À la lumière de l'attitude du monde à l'égard de la femme et de ses devoirs, la nature de l'état mental de Carrie mérite d'être prise en considération. Des actions telles que la sienne sont mesurées par une échelle arbitraire. La société possède une norme conventionnelle selon laquelle elle juge toutes choses. Tous les hommes doivent être bons, toutes les femmes vertueuses. Pourquoi avez-vous échoué, méchant ?

Pour toute l'analyse libérale de Spencer et de nos philosophes naturalistes modernes, nous n'avons qu'une perception infantile de la morale. Il y a plus dans le sujet que la simple conformité à une loi d'évolution. C'est encore plus profond que la conformité aux seules choses de la terre. C'est bien plus complexe que nous ne l'imaginons. Répondez, d'abord, pourquoi le cœur vibre-t-il ; expliquez pourquoi une note plaintive va errer dans le monde, éternelle ; mettez en évidence l'alchimie subtile de la rose en faisant évoluer sa lampe rougeâtre sous la lumière et la pluie. Dans l'essence de ces faits se trouvent les premiers principes de la morale.

les connaissances de l'auteur dans le domaine. Bien qu'il n'ait pas lu Zola selon son propre aveu, il s'appuie sur les sciences et la « loi de l'évolution » avant d'interroger l'âme, les vibrations du cœur, les lamentations et les alchimies. Theodore Dreiser en vient à des conclusions similaires vers la fin de son intrigue, lorsqu'il décrit la réussite de son personnage : « Thus in life there is ever the intellectual and the emotional nature—the mind that reasons, and the mind that feels. Of one come the men of action—generals and statesmen ; of the other, the poets and dreamers—artists all »¹⁵⁷⁶. La conclusion de Dreiser à propos de Carrie est plutôt pessimiste : elle n'obtiendra jamais le bonheur dont elle rêve. La morale ne devient dans le roman qu'une règle dure dont les personnages se passent aisément, tels la jeune actrice décrite ici : « She was a gay little Manon, unwitting of society's fierce conception of morality, but, nevertheless, good to her neighbour and charitable »¹⁵⁷⁷. Les valeurs de charité se substituent aux convenances. L'auteur ne propose néanmoins pas d'alternative satisfaisante. Carrie fait partie de la catégorie des poètes, et malgré sa réussite apparente, ne parvient pas à être heureuse. Le narrateur souligne le fait qu'elle est seule.

Dans *The Awakening*, la morale semble également une notion surannée. Le médecin de famille, présenté comme un érudit peu soucieux des convenances, démontre sa bienveillance envers la jeune femme : pour lui, son mari doit la laisser agir à sa guise. Lorsqu'il vient dîner, il regrette d'avoir été, selon ses propres idées, indiscret. Il réapparaît dans l'intrigue peu après le retour de Robert. Madame Pontellier lui exprime son besoin de s'appartenir. Il tente alors de la raisonner en évitant un discours moralisateur : « “The trouble is,” sighed the Doctor, grasping her meaning intuitively, “that youth is given up to illusions. It seems to be a provision of Nature ; a decoy to secure mothers for the race. And Nature takes no account of moral consequences, of arbitrary conditions which we create, and which we feel obliged to maintain at any cost.” »¹⁵⁷⁸. Il justifie ainsi l'ensemble des émotions de sa patiente par son essence, interprétant sa passion comme un instinct prévu pour la préservation de l'espèce. Par ses mots, le médecin suggère à Edna de se méfier de la nature, vectrice d'illusions. Carrie et Maggie sont soumises aux mêmes déceptions. La fin de *Sister Carrie* voit le personnage seul. Elle comprend qu'elle a tout ce qu'elle souhaite sans pourtant se sentir heureuse : « Sitting alone, she was now an illustration of the devious ways by which one who

¹⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 397.

Ainsi, dans la vie, il y a toujours la nature intellectuelle et la nature émotionnelle - l'esprit qui raisonne et l'esprit qui ressent. De l'un viennent les hommes d'action, généraux et hommes d'État ; de l'autre, les poètes et les rêveurs – tout artiste.

¹⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 311.

Elle était une petite Manon gaie, inconsciente de la conception féroce de la société sur la moralité, mais néanmoins bonne et charitable pour son prochain.

¹⁵⁷⁸ CHOPIN Kate, *The Awakening*, op. cit., p. 116.

“Le problème est,” soupira le docteur, saisissant ce qu'elle voulait dire intuitivement, “que la jeunesse est abandonnée aux illusions. Cela semble être une disposition de la nature ; un appât pour la survie des mères de l'espèce. Et la nature ne tient pas compte des conséquences morales, des conditions arbitraires que nous créons, et que nous nous sentons obligés de maintenir à tout prix.”

feels, rather that reasons, may be led in the pursuit of beauty »¹⁵⁷⁹. Maggie se sent désespérée lorsqu'elle constate que Pete n'est pas comme elle se l'imagine : « She thought she noted an air of submission about her leonine Pete »¹⁵⁸⁰. Bien que le docteur Pascal souhaite respecter les lois naturelles, l'idée d'illusion du bonheur futur est présente dans *L'Assommoir* notamment, où les espérances modestes de Gervaise se trouvent déçues.

Les personnages de Gervaise, Maggie et Edna, malgré leurs transgressions morales, sont rendus sympathiques par l'auteur. Elles espèrent être aimées et simplement heureuses. Lorsque Gervaise se justifie de la scène de la veille auprès de Goujet, son sentiment d'oppression est un peu ambivalent. D'une part, elle a honte de ce qui est raconté sur elle, et d'autre part, bien que rien ne soit avéré, elle est attirée par Lantier, qu'elle aime toujours. Zola explique dans ses dossiers préparatoires : « Au fond elle aime toujours Lantier. Cet amour est nécessaire, pour lui donner quelque caractère et la relever »¹⁵⁸¹. Chez Crane, la passion amoureuse de Maggie l'amène à considérer Pete, un serveur bagarreur, comme l'homme idéal. Elle reste attachée à son amant pendant l'ensemble du livre, en dépit du traitement qu'il lui inflige : « With Maggie gazing at him wonderingly, he took pride in commanding the waiters, [...] »¹⁵⁸². Sa dévotion attire la sympathie, elle rappelle ainsi Gervaise. Comme elle, Edna demeure amoureuse de Robert, bien qu'elle reste mesurée dans sa passion. Après que celui-ci est parti pour le Mexique, elle revient à la Nouvelle-Orléans, et entretient une relation adultérine avec Alcée Arobin. Elle continue à fréquenter Mademoiselle Reisz à qui elle se confie : « “You are purposely misunderstanding me, *ma reine*. Are you in love with Robert?” “Yes,” said Edna »¹⁵⁸³. Son amour pour lui est cependant mesuré. Bien qu'elle l'admette, le sens de son éveil est lié d'abord à son désir de liberté : « I know I shall like it, like the feeling of freedom and independence »¹⁵⁸⁴. Carrie ne ressent qu'un amour fugace pour Drouet et Hurstwood, leur préférant la recherche de la beauté et du confort. Outre cela, elle rêve aussi de liberté : « Possibly she would come out of bondage into freedom—who knows? Perhaps she would be happy. These thoughts raised her above the level of erring. She was saved in that she

¹⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 398.

Assise seule, elle était maintenant une illustration des manières détournées par lesquelles celui qui sent, plutôt que des raisons, peut être conduit à la poursuite de la beauté.

¹⁵⁸⁰ CRANE Stephen, *Maggie*, op. cit., p. 166.

Elle avait le sentiment d'avoir saisi une expression soumise chez son lion de Pete. (traduction par Jeanne-Marie Santraud)

¹⁵⁸¹ ZOLA Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires, Publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Vol II, Honoré Champion, Paris, 2005, p. 946, f° 168.

¹⁵⁸² *Ibid.*, p. 144.

Maggie l'enveloppant de son regard admiratif, il était fier de lancer des ordres aux garçons [...]. (traduction par Jeanne-Marie Saintraud)

¹⁵⁸³ CHOPIN Kate, *The Awakening*, op. cit., p. 86.

« Vous me comprenez mal exprès, ma reine. Êtes-vous amoureuse de Robert ? » « Oui », dit Edna.

¹⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 85.

Je sais que je vais l'aimer, comme j'aime le sentiment de liberté et d'indépendance.

was hopeful »¹⁵⁸⁵. Nous retrouvons ce désir chez Clorinde, qui agit toujours comme elle le souhaite : « Elle jouait son ancien jeu de fille à marier, très provocante, libre, disant tout, montrant tout, mais continuellement sur ses gardes, se dérobant juste à la minute voulue »¹⁵⁸⁶. Nana est également très attachée à son indépendance: « Elle céda, non par toquade, plutôt pour se prouver qu'elle était libre »¹⁵⁸⁷. L'espérance de la liberté devient ainsi le leitmotiv des personnages, bien qu'elles ne parviennent à trouver leur bonheur. Elles semblent suivre leur nature, et tenter d'être libre, mais n'ont affaire qu'aux illusions, seules chimères que la société du XIX^e offre aux femmes qui veulent leur indépendance.

Ainsi, les écrivains américains et Zola se rejoignent sur plusieurs constats. La morale est dénoncée comme une institution surannée et instrumentalisée pour opprimer les femmes. Le monde moderne n'offre pas de bonheur pour elles. Malgré les transgressions envers les convenances, les personnages peuvent sortir grandies par l'amour et l'attachement envers un homme, comme chez Gervaise, Maggie, et dans une moindre mesure Edna. Chacune cherche son bonheur. Cependant les œuvres américaines mettent en valeur un point développé dans les premiers *Rougon-Macquart* : le désir de liberté chez la femme. Malgré le peu de succès de *Son Excellence Eugène Rougon*, l'image de Clorinde et de son indépendance a pu résonner dans la littérature américaine pour son besoin de liberté et de s'appartenir. Henry James a popularisé le caractère indépendant du personnage féminin à travers Miriam Rooth notamment. Celle-ci n'est pas sans rappeler les traits moraux de Carrie ou Edna. Il s'agit de personnages féminins transgressifs qui parviennent à leur but, bien que l'absence de bonheur soit soulignée chez Dreiser et Chopin. Néanmoins, le suicide final de Madame Pontellier peut représenter une façon pour elle d'échapper à son destin, de la même façon qu'Hurstwood ou Maggie.

¹⁵⁸⁵ DREISER Theodore, *Sister Carrie*, op. cit., p. 223.

Peut-être qu'elle sortirait de la servitude pour devenir libre - qui sait? Peut-être qu'elle serait heureuse. Ces pensées l'élevèrent au-dessus du niveau de l'erreur. Elle était sauvée en ce qu'elle était pleine d'espoir.

¹⁵⁸⁶ SEER, t. II, p. 319.

¹⁵⁸⁷ N, t. II, pp. 1350-1.

Les divers échos de *L'Assommoir* ainsi que la popularité du modèle zolien en librairie aux États-Unis ont ainsi essaimé dans la production romanesque américaine à divers degrés. S'il n'est pas certain que Crane, Dreiser et London se soient directement inspiré de Zola, ils partagent néanmoins des visions similaires de la littérature. Chacun s'est intéressé à un aspect du naturalisme conformément à ses convictions personnelles et son imprégnation culturelle américaine. Dans *Sister Carrie*, Dreiser dénonce les conditions sociales liées au monde contemporain en soulignant notamment l'émergence d'une nouvelle morale en rapport avec les sentiments humains. Comme Stephen Crane, il reprend le langage populaire et met en scène le déterminisme. Les occurrences de langage familier sont généralement utilisées pour représenter des fautes de prononciations. Les images et l'argot d'un roman comme *L'Assommoir* passent au second plan dans les romans américains dits naturalistes. Il s'agit d'une spécificité du territoire américain ; il est si vaste que les divers accents sont très marqués. Ainsi, lorsque Kate Chopin met en scène Edna dans le décor de la Nouvelle-Orléans, elle insiste sur le choc culturel subi par la jeune femme, un instant perdue entre son éducation puritaine et son environnement plus tolérant : sa nature se révèle alors, grâce à la réminiscence de son hérité enfouie jusque-là. Cet éveil des sens peut rappeler Hélène Mouret, dans un environnement certes moins favorable. Le point de vue sur la question sociale est également adapté à la mentalité américaine. L'image d'un déterminisme implacable est transmise par des œuvres comme *Maggie*, *Sister Carrie* ou *The Awakening*. Néanmoins, la question du suicide donne une part de libre-arbitre aux personnages : ils ont le choix de se soustraire aux influences qui les malmènent, contrairement à Gervaise par exemple. Ce déterminisme implacable trouve un écho dans le travail de Jack London : *The Call of the Wild* met en scène le terrain inhospitalier du grand Nord où l'individu doit s'adapter ou mourir. Dans *The Red Badge of Courage* et *Huckleberry Finn*, la nature devient le lieu symbolique où le héros peut projeter ses émotions et apprendre à se

dépasser. Le personnage se fond alors dans son environnement pour mieux s'y adapter. L'hérédité n'est plus perçue comme intrinsèquement négative : elle permet à Buck de survivre. La métaphore de renouveau de *La Faute de l'abbé Mouret* se prolonge chez Henri et Edna. Dans l'ensemble, l'image de mort symbolique parcourt l'ensemble des quatre œuvres. Serge est d'abord angoissé à l'idée que la nature ne meure, Buck est affamé et pense au confort qu'il a perdu, Henri fuit d'abord avant de faire la rencontre d'un cadavre, et Edna est effrayée par la mort lorsqu'elle nage loin pour la première fois. Mais chacune de ses situations est suivie d'une renaissance : celle de Serge qui recouvre la santé, Buck qui s'adapte et devient chef de meute, Henri se battant avec courage et Edna, s'éveillant doucement à l'écoute de ses propres volontés. Ce personnage créé par Chopin rappelle divers actants zoliens par la complexité de sa psychologie, tels qu'Hélène ou Clorinde. La transgression de la morale est un thème récurrent chez les écrivains américains : Crane, Dreiser et Chopin dénoncent une oppression du féminin par une éthique instrumentalisée. Chacun propose néanmoins une nouvelle conception des règles de société. Les narrateurs insistent particulièrement sur la volonté d'indépendance de leurs personnages, en particulier chez Edna. Dreiser évoque les lois de l'évolution en remettant en cause la possibilité du bonheur dans le monde moderne, tandis que *Maggie* et *The Awakening* aboutissent au suicide de leurs personnages féminins, en l'absence de possibilité de s'exprimer et d'être considérées dans leur monde contemporain. Ils défendent une conception du libre-arbitre dans leur choix du suicide, tout en remettant en cause un monde dans lequel le choix des personnages se résume à vivre ou mourir. En effet, mis en parallèle avec l'image positive de l'hérédité véhiculée par la plupart de ces romans, la seule faute des personnages consiste à reconnaître leur véritable nature et s'y conformer, sans s'imposer aux autres. La recreation d'un univers du naturaliste dans les romans américains propose ainsi une reconnaissance littéraire de l'essence de l'être humain et de la diversité des caractères, notamment du point de vue de l'hérédité, en pointant que cette reconnaissance n'a pas eu lieu dans le monde moderne non fictionnel.

Ainsi, le paysage littéraire de la postérité zolienne aux États-Unis se montre contrasté et hétérogène. Les exemples de Norris et James démontrent un désir de s'approprier le modèle naturaliste, tandis que des auteurs comme Dreiser nient toute influence. Au pays de l'individualisme, il est peut être difficile d'assumer un modèle aussi discuté que Zola. Lorsque le scandale de *L'Assommoir* éclate et traverse l'Atlantique, la plupart des réactions sont violentes. De nombreux journalistes ne voient alors qu'atteintes à la morale, blasphème et ennui dû aux longues descriptions. Ces aspects de la littérature zolienne sont alors au premier plan dans les articles. Pourtant, les thématiques et les préoccupations des auteurs américains rejoignent déjà en partie celle de l'écrivain français.

Lorsque Henry James rencontre Zola, il ne semble d'abord pas convaincu de la pertinence de son modèle, restant plutôt froid dans ses comptes rendus et parfois méprisant dans sa correspondance. L'auteur a publié quelques romans de jeunesse, sa carrière littéraire a déjà commencé. À ce moment, certaines de ses thématiques ou personnages rappellent les *Rougon-Macquart*. James partage un certain nombre de sources d'inspiration avec l'auteur français. Comme lui, ses œuvres trouvent en partie leur inspiration chez Balzac. En outre, par son intérêt pour les différences culturelles, il rejoint les thématiques concernant la territorialisation et l'influence des milieux. Son œuvre *The Europeans* met en scène la problématique de l'adaptation à un nouvel environnement, avec l'exemple d'une réussite et d'un échec dans la même famille. Cette intrigue montre le goût de James pour l'influence des milieux mais aussi pour une forme de libre-arbitre. L'auteur s'intéresse à la psychologie de ses personnages, analysant leurs pensées et réactions au monde qui les entoure. C'est toute l'ambivalence de la relation entre les deux écrivains. Les transgressions à la morale, le langage imagé voire grossier et les références directes au corps et au désir choquent les esprits américains. Pourtant, derrière ces apparences jugées scandaleuses, James voit chez Zola un champ de possibles pour son enrichir son propre modèle. La démarche a pu être similaire chez Kate Chopin, dont l'écriture a évolué au fur et à mesure de sa vie littéraire. Elle connaît le naturalisme ainsi que son chef de file, et crée une intrigue impliquant des phénomènes attribués au modèle zolien tels que l'influence de l'hérédité et des milieux dans *The Awakening*. De façon plus lointaine, la situation difficile d'Huckleberry Finn dont le père violent et alcoolique le force à fuir pourrait être rapproché d'une forme expérimentale impliquant des éléments zoliens. Dans l'ensemble, nous remarquons des points communs entre la littérature zolienne et les préoccupations des auteurs américains au XIX^e siècle. Ces derniers marquent souvent l'origine géographique et sociale de leurs personnages à travers un langage oralisant, accentué, mettant en valeur par la graphie certaines fautes de langue. Contrairement aux discours présents dans les *Rougon-Macquart*, ils évitent généralement les mots grossiers. Dans l'ensemble, le côté scientifique de l'auteur français fascine, et provoque des réactions, notamment chez Henry James.

Celui-ci propose de nouvelles hypothèses et adopter une démarche documentaire. Ses recherches sur le terrain ne se cantonnent pas à la visite de la prison de Millbank et aux promenades dans les quartiers pauvres de Londres dans le cadre de la rédaction de *Princess Casamassima*. Il utilise également son expérience des théâtres et de la vie mondaine pour écrire *The Tragic Muse*. L'étude des milieux et la territorialisation résonnent dans son style d'écriture. Le cadre américain permet d'étendre l'analyse zolienne aux différentes régions des États-Unis et de traiter de l'épineuse question de la guerre de Sécession et de l'inclusion des Sudistes dans la culture du pays, largement dominée par New York et la Nouvelle Angleterre à ce moment. La question de la science en littérature amène James à proposer une expérimentation nouvelle à travers le personnage de Hyacinth Robinson : sa double hérédité rend la réflexion plus psychologique. En effet, nous avons affaire à un personnage en quête d'identité à travers la reconnaissance de ses origines. C'est un trait du naturalisme mis en avant par l'auteur américain. Chez Norris, la recreation du modèle zolien s'appuie sur des traits saillants qu'il évoque dans des articles dédiés à l'auteur, notamment le romantisme et l'épicité. L'écrivain est en réflexion théorique sur ce que serait un grand romancier américain : il a pour but de fédérer et de créer une unicité dans son tissu romanesque. À travers sa trilogie du blé, il analyse le monde sous une perspective globale, prenant l'exemple de trois régions pour étudier une dynamique universelle. Il rappelle la volonté de Zola de dresser l'histoire naturelle d'une famille sous le second Empire. Les images de luttes sociales des agriculteurs de Californie se rapprochent de la grève des mineurs d'Anzin, et le blé vient symboliser le renouveau et la force invincible de la nature. Le déterminisme prend une nouvelle forme plus optimiste déjà suggérée par Zola. Cette puissance naturelle est également évoquée chez d'autres auteurs comme Chopin, Crane et Twain. Elle correspond parfois à la thématique du déterminisme, tandis qu'elle peut être une image de renaissance, par exemple chez Edna et Henry Fleming.

Lorsque les auteurs s'inspirent d'un modèle dit naturaliste, ils développent leurs propres techniques d'écriture. C'est le cas d'Henry James. Les situations décrites peuvent rappeler des scènes des *Rougon-Macquart* : les enjeux de pouvoir et de désir sont parfois similaires. Basil Ransom ou Paul Muniment sont inquiétants et en quête d'influence sur leur entourage ; ils sont ainsi comparables aux personnages zoliens tels qu'Eugène Rougon ou Charvet. James rend pourtant leur écriture plus acceptable pour le public américain. Comme Balzac, il utilise le métalangage, apportant ainsi une touche de sympathie à certains protagonistes comme Basil Ransom. Les rapports de désir et le mesmérisme sont traités de façon à ne pas heurter le lectorat : les intrusions régulières du narrateur ainsi que l'absence de références directes au corps lui permettent des évocations supposément plus douces de ces thématiques. Son intérêt pour l'aspect social de l'écriture zolienne est plutôt limité : à travers Hyacinth et ses malheureuses aventures dans les réunions révolutionnaires de Londres, l'auteur met en scène la perte des

illusions. En outre, James s'intéresse à des personnages certes pauvres mais toujours cultivés. Les quelques orateurs du *Sun and Moon* dont l'éducation est manifestement sommaire ont un rôle mineur dans le texte. Les intrigues relatées dans les romans postérieurs à *Princess Casamassima* n'évoquent pas les milieux pauvres ni les revendications sociales des classes populaires. Au contraire, Frank Norris porte un attrait particulier à ces problématiques. Contrairement à James, il prend connaissance du modèle zolien alors qu'il est encore très jeune, avant même d'entrer à l'université. Ses premières œuvres majeures, *Vandover and the Brute* et *McTeague*, reprennent des thématiques souvent relevées par les critiques par les journalistes américains, telles que les instincts de violence et la loi du plus fort. Les deux romans traitent du déterminisme à travers deux personnages masculins brutaux. McTeague harcèle Trina pour obtenir son argent jusqu'à la tuer : s'il peut rappeler le traitement qu'Antoine Macquart réserve à ses enfants, il s'éloigne du modèle de Jacques Lantier et de ses instincts primitifs.

Au-delà de ces aspects plutôt attendus du naturalisme zolien, les auteurs américains ont manifestement retenu une écriture particulière du personnage féminin, peu à peu émancipé des règles sociales et morales de la société. Nana et surtout Clorinde trouvent un écho dans les écrits de James, mais aussi d'Edna Pontellier chez Kate Chopin. Dans la période d'émancipation féministe que représente la fin du XIX^e siècle aux États-Unis, les rapports entre Verena, Edna et Clorinde peuvent correspondre à une réinterprétation du modèle zolien.

CONCLUSION

Les biais culturels américains perceptibles dans la critique et la traduction trouvent un écho dans la production littéraire nationale de l'époque sous diverses formes. Comme en France, la dimension morale de l'œuvre zolienne est la préoccupation première du lectorat et des journalistes littéraires, les conceptions esthétiques y étant directement associées. Les critiques qui défendent l'auteur cherchent d'abord à le faire accepter en explicitant l'objectif premier de sa littérature et en l'associant à des idéaux moraux et sociaux nobles, tels que le professeur Davidson mais aussi le romancier Frank Norris. Les ouvrages critiques et le parcours de Zola constituent souvent un appui pour le défendre. En 1898, alors que l'Amérique soutient l'écrivain, les journalistes relatent son parcours de jeunesse difficile, lui permettant ainsi d'accéder au statut de héros.

L'auteur français prend ainsi une dimension et une symbolique singulière sur le nouveau continent. Image d'une supposée immoralité contraire au conservatisme de la Nouvelle-Angleterre, une partie de l'Amérique s'y oppose. Pourtant, la modernité littéraire véhiculée par son modèle entre en résonance avec les préoccupations de l'époque. Les auteurs américains s'interrogent sur l'avènement d'un nouveau système en lien avec l'avènement d'un nouveau modèle de capitalisme et la fin de l'univers rural et esclavagiste du Sud. Le modèle zolien offre alors une grande richesse de thématiques et rejoint les créateurs outre-Atlantique en fonction de leur propre sensibilité. Leur intérêt concerne les aspects moraux et sociaux des romans, et plus particulièrement les composantes épiques, mythiques et psychologiques qu'ils transmettent. Les styles personnels de chacun s'accordent en partie avec les problématiques soulevées par Zola. Avant que les *Rougon-Macquart* ne soient connus, Mark Twain se sert déjà de langage familier et grammaticalement incorrect dans ses œuvres. Son roman *The Adventures of Tom Sawyer* met en scène à des personnages issus de classes populaires. Lorsqu'Henry James s'intéresse à l'écrivain français sans pour autant se définir comme naturaliste, il développe des idées quant à la territorialisation et à l'adaptation aux milieux rappelant l'opposition entre la province et Paris construite dans l'imaginaire zolien.

Salvan signale : « l'objectivité, la franchise, l'absence apparente de préjugés, la conscience de la qualité conventionnelle de la morale », et ajoute « Une philosophie déterministe ou fataliste est à la base de l'œuvre des naturalistes ». Ces clichés étaient probablement attachés à la personne et à l'écriture de Zola. Parmi eux, les Américains ont particulièrement été sensibles et rebutés par les problèmes de morale, de fatalisme et de déterminisme. Le rapport au corps, à la sexualité, des femmes en particulier, est jugé choquant. La remise en question sous-jacente du libre-arbitre déclenche des réactions violentes, et se trouve souvent masquée dans les traductions en langue anglaise. En parallèle, les critiques et les traducteurs mettent en valeur les histoires sentimentales des œuvres zoliennes. Ils y perçoivent parfois des références aux mythes ainsi qu'à des classiques

anciens. La grandeur des tableaux descriptifs, si elle a été longtemps fustigée pour son supposé manque de réalisme, est peu à peu perçue comme de l'épicité, notamment par Frank Norris. Les considérations à propos de la morale se complexifient d'idéaux sociaux. En 1892, *La Débâcle* est saluée par la critique. C'est l'avant-dernier tomes des *Rougon-Macquart* : les Américains connaissent alors le modèle d'une façon plus fine, et peuvent ainsi apprécier l'intrigue sur la guerre civile qui les renvoie à leur propre histoire. L'affaire Dreyfus, en 1898, démontre l'importance de la vérité dans la philosophie zolienne et son combat pour la faire respecter. Ces deux événements marquent l'évolution de l'image de la littérature zolienne d'une idée immorale à une grandeur sociale. Néanmoins, les sujets relatifs au corps et au désir sexuel, surtout lorsqu'il est féminin, trouvent peu de défenseurs. Si l'accueil de la descriptions des mouvements sociaux et de la dénonciation de la guerre est favorable, la censure frappe encore la sexualité. Même lorsque les traductions s'affinent, Tucker et Vizetelly censurent les passages où les corps se dévoilent. Parmi les auteurs qui se sont intéressés au naturalisme, peu ont traité ce sujet. La romance fait pourtant souvent partie intégrante des œuvres, et hormis dans le cas de Mark Twain, la plupart des auteurs étudiés évoquent les relations amoureuses.

Dans *Princess Casamassima*, et dans une moindre mesure, *The Bostonians* et *The Tragic Muse*, James inclut volontairement des préceptes zoliens à sa propre écriture. Nous avons néanmoins démontré qu'il s'agit d'une intégration d'une partie du modèle à son écriture jamesienne. L'écrivain décrit quelques romances et personnages féminins forts. De la même façon que Mary Neal Sherwood tentait de sublimer Gervaise en lui prêtant des sentiments amoureux pour Coupeau, l'attrance de Verena pour Basil Ransom, malgré ses promesses à Olive, est magnifiée par l'amour qu'elle ressent. Son attitude envers lui paraît ainsi plus naturelle pour le public anglophone. Chez James, il s'agit de décrire des réalités peut-être considérées trop brutales pour un lectorat américain en leur apportant une touche de délicatesse. Le mesmérisme est ainsi intégré à ses romans tout en évitant la censure. Il met ainsi en valeur un aspect qui n'avait été que difficilement perçu par la critique américaine voire par les traducteurs : Gervaise aime Lantier, c'est que qui la « relève » pour Zola. Il s'agit donc d'un élément zolien peut-être peu accessible, mais dont les auteurs américains se sont servis pour contourner en partie la censure morale. Norris n'évoque que peu les femmes. Néanmoins les figures féminines les plus marquantes de *The Octopus* et *The Pit* sont animées d'un profond amour pour leur mari. *Vandover and the Brute* comme *McTeague* délaissent les personnages féminins. Dans l'ensemble, le romancier américain n'a que peu traité ce thème. Bien que Norris ait eu accès aux traductions, il parlait français et possédait les tomes originaux : il a donc fait le choix d'opérer cette sélection, évitant ainsi l'opprobre moral. Chopin décrit également l'amour d'Edna pour Robert, et son suicide final fait directement suite au rejet de son amant. Le personnage pose question à divers titres : l'autrice relate son « éveil » et sa volonté de vivre une vie sans doute

plus égoïste, mais aussi plus heureuse. Son désir de se comporter selon ses propres envies semble aller à l'encontre d'une relation amoureuse, même adultérine. Elle tient d'ailleurs son amant Alcée Arobin à distance, lui imposant certaines contraintes pour la voir. Il est possible que les sentiments amoureux qu'elle éprouve pour Robert durant l'ensemble du roman servent en partie à redorer l'image du personnage aux yeux du lectorat américain. Comme Zola et James, elle décrit le désir sexuel tout en évitant la censure. Le même procédé est observé chez Stephen Crane dans *Maggie*, alors qu'il n'est pas certain que cet auteur ait lu Zola avant la rédaction. Chez lui, nous pourrions supposer une influence indirecte par le biais de James. La façon de traiter la morale, qui rend ainsi les théories zoliennes plus américaines, rappelle la façon dont les romans étaient traduits à l'époque. Par ailleurs, cette technique est absente du travail de Dreiser, qui affirme ne pas avoir lu Zola. Carrie n'est pas amoureuse de Drouet ni d'Hurstwood : toutefois, ses comportements indépendants sont expliqués et analysés par le narrateur à chaque début de chapitre. Si l'écrivain ne traite finalement pas du désir sexuel, sa façon de justifier la volonté d'émancipation féminine se différencie de celle du romancier français. Ainsi, les problématiques de morale, en particulier lorsqu'elles impliquent le rapport au corps et au désir sexuel, donnent lieu à l'utilisation de techniques littéraires inspirées du modèle zolien qui permettent aux auteurs américains d'évoquer des situations comparables à celles des intrigues zoliennes tout en évitant la censure. Cette idée est illustrée chez James, mais surtout chez Crane et Chopin.

Les questions d'hérédité, de déterminisme et de libre-arbitre ont également posé problème dès les premières critiques. Toutefois, elles ont été réinventées dans le modèle romanesque. Dans la nation de l'optimisme, l'idée que des influences absolument négatives et invincibles ne peut exister qu'associée à un pouvoir, même minime, pour l'individu. La conception philosophique zolienne de l'homme ne peut rencontrer la littérature américaine qu'au prix d'une concession pour le libre-arbitre. Chez Norris, la formule du déterminisme est probablement la plus proche de l'idée zolienne, en particulier dans *Vandover and the Brute* et *McTeague*. Néanmoins, dans ces deux romans, le narrateur met en scène des personnages plutôt négatifs. McTeague se laisse emporter dans la violence lorsqu'il est contraint de cesser son activité, et ne semble pas vouloir évoluer. Soulignons cependant ici la spécificité de *Vandover and the Brute*, dont le manuscrit n'a pu être publié du vivant de Norris. Le personnage principal tente plusieurs fois de suivre les conseils avisés de son père jusqu'au décès de celui-ci. La fin de l'œuvre est résolument pessimiste. Il s'agit du premier roman de l'auteur, et son absence de publication a été, nous pensons, largement la conséquence d'un déterminisme particulièrement développé. La production norrissienne marque une évolution importante avec la publication de *L'Épopée du Blé*. Dans cette trilogie, le déterminisme est symbolisé par la céréale et son aspect cyclique. Si l'auteur accepte les influences et une forme de fatalisme, ce n'est que pour laisser la place à l'idée de renouveau : la mort n'est jamais que

métaphorique et synonyme d'une future renaissance. Le roman *Fécondité* met en valeur la même esthétique à propos du blé. Norris n'a écrit qu'après la publication de ce roman : ainsi, il a pu choisir de s'inspirer de son imaginaire. Cet élément trouve un écho chez Kate Chopin. Dans *The Awakening*, la mort apparaît symboliquement au début et à la fin du roman, laissant penser à un cycle. Twain démontre que l'individu peut survivre, tandis que Crane, Dreiser et James décrivent des suicides. Chez ces trois auteurs, auxquels s'ajoute Chopin, le discours intérieur des personnages tend à leur donner un ascendant sur les forces qui les transcendent. Bien qu'ils soient soumis à l'influence des milieux et de l'hérédité, ils sont suffisamment conscients de leur situation pour y mettre un terme volontairement. Il s'agit certes d'une nuance, mais celle-ci permet de conserver une part de libre-arbitre. Enfin, London magnifie les atavismes de Buck : grâce à eux, le chien-loup peut survivre dans les conditions difficiles de l'Arctique, et même s'y sentir épanoui. London, Crane et Chopin symbolisent l'aspect déterministe par la métaphore de la nature toute puissante, mais démontrent néanmoins un équilibre des pouvoirs entre celle-ci et l'individu : Edna choisit de terminer sa vie tandis qu'Henry et Buck parviennent à se remettre en question et à évoluer.

En outre, la culture américaine a reçu favorablement l'aspect social de Zola. Frank Norris évoque le mouvement des agriculteurs de Californie. Ici, l'épique zolien est mis en valeur : les descriptions sont homériques, rappelant ainsi les sources d'inspirations communes entre les deux auteurs. Norris accentue les éléments dramatiques et les contrastes entre riches et pauvres par divers procédés rhétoriques tels que la mise en page par exemple. L'idée d'une épicité a pu aussi être dégagée de l'ouvrage *Princess Casamassima*, lorsque Hyacinth vit une exaltation en pensant à la Révolution française. Ici, l'influence de l'hérédité vient développer la question des idéaux : ainsi, une force intérieure amène naturellement l'idée d'une problématique sociale. Il s'agit pour le lectorat américain d'une façon plus douce d'amener une thématique en la légitimant. Quant à James, il s'intéresse à des milieux modestes. Son traitement de la prison rappelle à divers titres la description de la mine dans *Germinal*. Le procédé consistant à visiter le lieu avant d'en proposer une vision originale est dans la lignée de la méthode zolienne. Néanmoins, le roman consiste davantage en une analyse psychologique du personnage de Hyacinth, écartelé par ses hérédités opposées. La grandeur sociale se trouve ici intériorisée, peut-être en partie grâce à une inspiration prise chez Florent Quenu. James développe le dialogue intérieur de son personnage et ses conflits internes, transposant ainsi les problématiques sociales dans le microcosme de son personnage. Nous pensons voir chez Edna Pontellier, le personnage de Kate Chopin, une évolution similaire des idéaux sociaux zoliens. En effet, la jeune femme cherche sa place dans un monde qui rejette en partie son comportement, lui-même mis en lien avec son hérédité. Le combat social change d'objectif : lorsque les romans zoliens mettent l'accent sur les conditions de vie des pauvres, *The Awakening* met en lumière la place des femmes dans la société. Nous inférons que l'attention de Kate Chopin était davantage

portée sur ces questions que celle des autres auteurs, tous masculins. La vision originale et inhérente à l'auteur est perceptible chez Mark Twain : son enfance dans le Sud accompagné d'un esclave l'amène à traiter de sujets complexes. Comme Zola avec Miette, il met en scène la jeunesse d'un petit garçon qui n'a plus ses parents pour veiller sur lui. Mais son sujet va plus loin, lorsqu'il évoque l'amitié graduelle qui se noue entre Huckleberry et Jim. Twain développe son idée avec humour, mais grâce au langage particulier de l'ancien esclave, il démontre ses origines pauvres. Celui-ci prend une grande importance dans le roman : ce n'était pas le cas dans les premiers ouvrages de Twain. Comme Zola, il s'intéresse à la frange la plus méprisée de la société. Il développe le discours familial et accentué dans un cadre plus social. Si cette idée est absente de la littérature zolienne, le racisme n'étant à l'époque par une préoccupation nationale, nous notons néanmoins une parenté de pensée entre les deux auteurs. Peut-être que Twain, déjà connu lorsqu'il rencontre Zola, n'a pas eu la même curiosité envers lui que des romanciers comme Henry James ou Frank Norris, qui débutaient alors. Si Zola n'a pas été une source d'inspiration directe, nous pourrions inférer qu'il a été un déclencheur pour Twain. Enfin, les préoccupations sociales de Crane et Dreiser sont au cœur de leurs intrigues. Pourtant, il s'agit des deux auteurs qui n'ont probablement pas lu Zola avant d'écrire. Nous notons un traitement de la question assez différent. Crane semble laisser à son lectorat le soin de tirer les conclusions sur Maggie, qui rappelle à divers titres les personnages de *L'Assommoir*. Il peut s'agir d'une influence indirecte par le biais d'Henry James. Dreiser, au contraire, indique dans les débuts de ses chapitres des interventions du narrateur destinées à justifier l'aspect social de son œuvre.

Les deux auteurs, sans qu'aucun n'ait affirmé avoir lu Zola ni n'avoir été influencé par lui, ont pourtant été classés comme naturalistes et largement étudiés pour leur rapport possible avec l'auteur français. Nous pensons qu'outre l'influence indirecte, les problématiques relevées dans les romans zoliens par les critiques américains sont symptomatiques des préoccupations de toute une époque de l'Histoire des États-Unis, où la nécessité d'une identité et d'une littérature nationale se fait sentir, alors que les liens culturels qui unissent le pays à l'ancien continent sont encore étroits. Les points soulevés par la critique permettent de dégager le besoin des Américains de représenter le monde moderne et d'en dénoncer les travers. Le modèle zolien, par son import et les réactions qu'il a suscité dans le monde littéraire américain, mais surtout grâce à sa résonance particulière dans les préoccupations sociales, morales et politiques du nouveau continent, semble avoir été partiellement assimilé par la culture du pays. Ainsi, les thèmes zoliens se retrouvent au centre de l'attention, et leur traitement dès la fin des années 1880 par Henry James a pu guider d'autres auteurs et mettre au jour des techniques d'écriture et thématiques qu'il devenait essentiel de traiter. L'absence d'affiliation au modèle par l'auteur lui-même peut aussi être issue d'une réticence à évoquer comme inspiration de sa propre écriture le nom d'un auteur si décrié, et par ailleurs français. La labellisation

d'« American Zola » de Crane et Dreiser par les critiques est probablement excessive, au vu de nos recherches. Il pouvait s'agir d'un argument de vente pour des maisons d'édition. En effet : leur point de vue est bien différent de celui d'un écrivain qui espère obtenir une certaine notoriété dans le monde des lettres. Néanmoins, il nous semble que l'étiquette ainsi posée a dû contribuer à la création d'une idée naturaliste de plus en plus éloignée du modèle zolien.

Dans l'ensemble, le mode de réception, la critique et les traductions ont eu une influence certaine dans la postérité littéraire du modèle zolien en cela qu'elles exposaient des problématiques nouvelles répondant à un besoin outre-Atlantique. Elles sont également un témoin de la culture de l'époque. Nous retrouvons des lignes directrices parfois similaires dans la censure des traducteurs et dans les sélections de critères lors des créations de l'imaginaire zolien : l'épique, le déterminisme et l'aspect social se trouvent réinventés, tandis que les romances conservent une morale, notamment grâce aux sentiments amoureux féminins. Chez Norris, James et Chopin, la connaissance des romans et de la méthode a conduit à une réinterprétation de l'écriture zolienne, qui a probablement eu un écho dans la production romanesque américaine ultérieure : il ne s'agissait néanmoins plus d'une influence directe. La résonance de l'écriture zolienne dans la culture américaine est profonde : l'importation du modèle a déclenché le besoin de traiter des problématiques zoliennes telles que le rapport au corps, la sexualité, le déterminisme, la théorie des influences des milieux et de l'hérédité ainsi que le combat social, mais aussi de créer de nouvelles techniques littéraires. Cette adaptation culturelle et la sélection qu'elle opère sur le modèle zolien permet de redécouvrir l'auteur sous un autre angle : aux États-Unis, l'assimilation de son écriture littéraire a donné l'impulsion à de grands auteurs américains pour entrer dans une nouvelle forme de modernité.

Bibliographie

I Sources primaires

1 Œuvres

a) Zola

- Romans et nouvelles

Tables des abréviations	
Note entière	Note abrégée
<i>Contes et nouvelles, Contes à Ninon</i> , Gallimard, 1976, Paris, Bibliothèque de la pléiade.	CAN
<i>Contes et nouvelles, Un coup de Vent</i> , Gallimard, 1976, Paris, Bibliothèque de la pléiade.	UCV
<i>Contes et nouvelles, Esquisses Parisiennes</i> , Gallimard, 1976, Paris, Bibliothèque de la pléiade.	EP
<i>Contes et nouvelles, Contes et nouvelles 1865-1872</i> , Gallimard, 1976, Paris, Bibliothèque de la pléiade.	CEN1865
<i>Contes et nouvelles, Nouveaux Contes à Ninon</i> , Gallimard, 1976, Paris, Bibliothèque de la pléiade.	NCAN
<i>Contes et nouvelles, Le Capitaine Burle</i> , Gallimard, 1976, Paris, Bibliothèque de la pléiade.	LCB
<i>Contes et nouvelles, Naïs Micoulin</i> , Gallimard, 1976, Paris, Bibliothèque de la pléiade.	NM
<i>Contes et nouvelles, Contes et nouvelles 1875-1880</i> , Gallimard, 1976, Paris, Bibliothèque de la pléiade.	CEN1875
<i>Contes et nouvelles, Derniers Contes</i> , Gallimard, 1976, Paris, Bibliothèque de la pléiade.	DC
<i>Contes et nouvelles, Théâtre de Campagne</i> , Gallimard, 1976, Paris, Bibliothèque de la pléiade.	TDC
<i>Contes et nouvelles, Angeline</i> , Gallimard, 1976, Paris,	ANG

Bibliothèque de la pléiade.	
<i>Les Rougon-Macquart Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, La Fortune des Rougon, Tome 1, Gallimard, 1960, Paris, Bibliothèque de la pléiade.</i>	LFDR, t. I
<i>Les Rougon-Macquart Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, La Curée, Tome 1, Gallimard, 1960, Paris, Bibliothèque de la pléiade.</i>	LC, t. I
<i>Les Rougon-Macquart Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, Le Ventre de Paris, Tome 1, Gallimard, 1960, Paris, Bibliothèque de la pléiade.</i>	LVDP, t.I
<i>Les Rougon-Macquart Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, La Conquête de Plassans, Tome 1, Gallimard, 1960, Paris, Bibliothèque de la pléiade.</i>	LCDP, t. I
<i>Les Rougon-Macquart Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire, La Faute de l'abbé Mouret, Tome 1, Gallimard, 1960, Paris, Bibliothèque de la pléiade.</i>	LFAM, t.I
<i>Les Rougon-Macquart Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, Son excellence Eugène Rougon, Tome 2, Gallimard, 1961, Paris, Bibliothèque de la pléiade.</i>	SEER, t. II
<i>.Les Rougon-Macquart Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, L'Assommoir, Tome 2, Gallimard, 1961, Paris, Bibliothèque de la pléiade.</i>	LA, t. II
<i>Les Rougon-Macquart Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, Une Page d'amour, Tome 2, Gallimard, 1961, Paris, Bibliothèque de la pléiade.</i>	UPA, t. II
<i>Les Rougon-Macquart Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, Nana, Tome 2, Gallimard, 1961, Paris, Bibliothèque de la pléiade.</i>	N, t. II
<i>Les Rougon-Macquart Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, Pot-Bouille, Tome 3, Gallimard, 1964, Paris, Bibliothèque de la pléiade.</i>	PB, t.III
<i>Les Rougon-Macquart Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, Au Bonheur des Dames , Tome 3,</i>	ABDD, t. III

Gallimard, 1964, Paris, Bibliothèque de la pléiade.	
<i>Les Rougon-Macquart Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, La Joie de vivre, Tome 3</i> Gallimard, 1964, Paris, Bibliothèque de la pléiade.	LJDV, t. III
<i>Les Rougon-Macquart Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, Germinal, Tome 3,</i> Gallimard, 1964, Paris, Bibliothèque de la pléiade.	G, t. III
<i>Les Rougon-Macquart Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, L'Œuvre, Tome 4,</i> Gallimard, 1966, Paris, Bibliothèque de la pléiade.	LO, t. IV
<i>Les Rougon-Macquart Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, La Terre, Tome 4,</i> Gallimard, 1966, Paris, Bibliothèque de la pléiade.	LT, t. IV
<i>Les Rougon-Macquart Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, Le Rêve, Tome 4,</i> Gallimard, 1966, Paris, Bibliothèque de la pléiade.	LR, t. IV
<i>Les Rougon-Macquart Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, L'Argent, Tome 5,</i> Gallimard, 1967, Paris, Bibliothèque de la pléiade.	LAR, t. V
<i>Les Rougon-Macquart Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, La Débâcle, Tome 5,</i> Gallimard, 1967, Paris, Bibliothèque de la pléiade.	LD, t. V
<i>Les Rougon-Macquart Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, Le Docteur Pascal, Tome 5,</i> Gallimard, 1967, Paris, Bibliothèque de la pléiade.	LDP, t. V

ZOLA Émile, *Les Mystères de Marseille*, Parangon, Lyon, 2012.

ZOLA Émile, *Thérèse Raquin*, Gallimard, Paris, 2001.

ZOLA Émile, *Lourdes*, Gallimard, Paris, 1995.

ZOLA Émile, *Rome*, Gallimard, Paris, 1999.

ZOLA Émile, *Paris*, Gallimard, Paris, 2002.

ZOLA Émile, *Fécondité*, L'Harmattan, Paris, 1993.

ZOLA Émile, *Travail*, L'Harmattan, Paris, 2005.

ZOLA Émile, Vérité, L'Harmattan, Paris, 1994.

- Œuvres critiques

ZOLA Émile, *Carnets d'enquêtes : Une ethnographie inédite de la France*, textes établis et présentés par Henri Mitterand (d'après les collections de la Bibliothèque Nationale), France Loisirs, Paris, 1986.

ZOLA Émile, « Discours prononcé par M. Émile Zola au banquet de l'Association générale des étudiants », *Zola Dumas, Maupassant*, Léon Chailley, 1896, pp. 3-29; disponible en ligne : [https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_la_jeunesse_\(Zola\)](https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_la_jeunesse_(Zola)), lien consulté le 21/08/2018.

ZOLA Émile, *Documents littéraires. Étude de portraits*, Fasquelles, Paris, 1926.

ZOLA Émile, « J'accuse... ! Lettre au président de la République », *L'Aurore*, Paris, 13 janv. 1898, p. 1.

ZOLA Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires, Publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Vol I, Honoré Champion, Paris, 2003.

ZOLA Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires, Publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Vol II, Honoré Champion, Paris, 2005.

ZOLA Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires, Publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Vol III, Honoré Champion, Paris, 2006.

ZOLA Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires, Publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Vol IV, Honoré Champion, Paris, 2009.

ZOLA Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires, Publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Vol V, Honoré Champion, Paris, 2011.

ZOLA Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires, Publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Vol VI, Honoré Champion, Paris, 2013.

ZOLA Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires, Publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Vol VII, Honoré Champion, Paris, 2017.

ZOLA Émile, *Le Roman Expérimental*, Flammarion, Paris, 2006, p. 91.

ZOLA Émile, *Mes Haines, Causeries littéraires et artistiques*, Georges Charpentier, Paris, 1879.

WRONA Adeline, *Zola journaliste : Articles et chroniques*, choisis et présentés par Adeline Wrona, GF Flammarion, Paris, 2011.

b) James Henry

- Romans et nouvelles

JAMES Henry, *The Europeans*, Penguin Popular Classics Books, Londres, Great Britain, first published 1878, 1995.

JAMES Henry, *The Portrait of a Lady*, an authoritative text Henry James and the novel reviews and criticism, second edition, edited by Robert D. Bamberg, W. W. Norton Company, New York, London, 1995.

JAMES Henry, *Whashington Square*, Penguin Books, Londres, Great Britain, first published 1880, 1984.

JAMES Henry, *Princess Casamassima*, Penguins Books, Londres, England, 1987.

JAMES Henry, *The Princess Casamassima, The Reverberator, The Tragic Muse*, Library of America, New York, 1989.

- Œuvres critiques

BESANT Walter and JAMES Henry, *The Art of fiction*, De Wolfe, Fiske and Co, Boston, 1884.

EDEL Léon, *Henry James Letters Vol 1, 1847-1875*, edited by Léon Edel, Harvard University Press, Cambridge, Massachussets, 1974.

EDEL Léon, *Henry James Letters Vol 2, 1875-1883*, edited by Léon Edel, Harvard University Press, Cambridge, Massachussets, 1975.

EDEL Léon, *Henry James Letters Vol 3, 1883-1895*, edited by Léon Edel, Harvard University Press, Cambridge, Massachussets, 1980.

JAMES Henry, *French Writers _ Other European Writers- The Prefaces to the New York Edition*. The Library of America, New York, 1984 – Notes by Léon Edel, with the assistance of Mark Wilson, pp. 861-899.

JAMES Henry, « Ivan Turgénieff », *Atlantic Monthly*, LIII, n°315, janvier 1884, p. 46.

JAMES Henry, « Nana », *The Parisian*, 26 fev. 1880, Rp. In *The Future of the Novel. Essays on the Art of Fiction*, New York, Vintage Books, 1956, pp. 89-96 ; in *The House of Fiction*, Ed Léon Edel, Londres, Hart-Davis, 1957, pp. 274-80 ; in 7203, pp. 236-43.

JAMES Henry, « Parisian Festivity », *The New York Tribune*, 13 mai 1876. Reproduit in *Parisian Sketches, Letters to the New York Tribune 1875-1876*, Ed Léon Edel et Ilse Dusoier Lind. New York University Press, 1957, pp. 126-137.

JAMES Henry, « The Present Literary Situation in France », *The North American Review*, CLXIX, n°4, oct. 1899, pp. 488-500.

c) Norris Frank

- Romans et nouvelles

NORRIS Frank, *Vandover and the Brute*, Doubleday, Page & Company, New York, 1914.

NORRIS Frank, *McTeague*, Edited by Donald Pizer, New York, 1997, p. 248.

NORRIS Frank, *The Octopus : A Story of California*, Jefferson Publication, USA, 2015

NORRIS Frank, *The Epic of the Wheat, The Pit : a story of Chicago*, George N. Morang & Co., Toronto, 1903

- Œuvres critiques

NORRIS Frank, *The Literary Criticism of Frank Norris*, par Frank Norris, Edited by Donald Pizer, University of Texas Press, Austin, 1964.

NORRIS Frank, *The Apprenticeship Writings of Frank Norris : 1896-1898*, vol. I 1896-1897, edited by Joseph R. McElrath Jr., and Douglas K. Burgess, The American Philosophical Society, Philadelphia, 1996.

c) Crane Stephen, Twain Mark, Chopin Kate, London Jack, Dreiser Theodore

Romans et nouvelles

CHOPIN Kate, *The Awakening*, Herbert S., Stone, Chicago & New York, 1899.

CRANE Stephen, *Maggie, fille des rues, Maggie : a Girl of the Streets*, traduit de l'américain par Jeanne-Marie Santraud, Domaine américain bilingue, Aubier, Paris, 1993.

CRANE Stephen, *The Red Badge of Courage*, Penguin books, London, 2009.

DREISER Theodore, *Sister Carrie*, Bantam Books, New York, 1958.

LONDON Jack, *The Call of the Wild*, Elegant books, PDF created by José Menéndez, p. 3.

TWAIN Mark, *Huckleberry Finn*, with an introduction by Justin Kaplan and thirty facsimile pages of the original manuscript, Ivy books, New York, 1997.

TWAIN Mark, *The Adventures of Tom Sawyer*, Chatto & Windus, London, 1876 & American Publishing Company, Hartford, Conn., 1876.

2 Traductions

- 1878 : *Hélène, A Love Episode*, by Emile Zola, translated from the French by Mary Neal Sherwood, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.
Hélène : or, Une Page d'Amour, by Emile Zola, translated from the French by John Stirling (Mary Neal Sherwood), T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.
- 1879 : *L'Assommoir*, a novel by Emile Zola, author of *The Abbé's Temptation* ; or, *La Faute de L'Abbé Mouret, Hélène or, Une Page d'Amour*, translated from the French by John Stirling, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.
The Rougon-Macquart Family (La Fortune des Rougon) by Emile Zola, translated from the French by John Stirling, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.
Gervaise, (L'Assommoir), The natural and social life of a family under the Second Empire. A Novel by Emile Zola. Translated from the 60th Paris edition by Edward Binsse, G. W. Carleton and Co, New York.
The Conquest of Plassans, a Tale of Provincial Life (La Conquête de Plassans) by Emile Zola, Translated by John Stirling, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.
The Markets of Paris (Le Ventre de Paris), by Emile Zola, translated from the French by John Stirling, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.
The Abbé's Temptation ; or, La Faute de l'Abbé Mouret, Translated by John Stirling, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.
- 1880 : *Nana*, sequel to *L'Assommoir*, by Emile Zola, translated from the French by John Stirling, complete and unabridged, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.
Magdalen Ferat, a novel by Emile Zola, translated from the French by John Stirling, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.
Clorinda ; or, The Rise and Reign of His Excellence Eugene Rougon. The Man of Progress. Three Times Ministre. Zola's Court of Napoleon III, by Emile Zola, translated from the French by John Stirling, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.
Albine ; or The Abbé's Temptation, translated from the French by John Stirling, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.
A Woman's Heart ; or, a Stray Leaf from the Book of Love, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.
- 1881 : *Thérèse Raquin*, A novel by Emile Zola, translated by John Stirling, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.
- 1882 : *Hélène, a Tale of Love and Passion*, by Emile Zola, translated from the French by John

Stirling, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.

Claude's Confession, translated by George, D. Cox, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.

La Belle Lisa ; or, *The Paris Market Girls*, (*Le Ventre de Paris*), translated by John Stirling, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.

A Mad Love ; or, *The Abbé and His Court*, (*La Conquête de Plassans*), translated from the French by John Stirling, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia..

The Girl in Scarlet ; or, *The loves of Silvère and Miette*, by Emile Zola, translated from the French by John Stirling, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.

Nana, sequel to *L'Assommoir*, by Emile Zola, translated from the French by John Stirling, complete and unabridged, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.

The Mysteries of the Court of Louis Napoleon, by Emile Zola, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.

The Mysteries of Marseilles, a love story by Emile Zola, translated by George D. Cox, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.

In The Whirlpool, (*La Curée*), by Emile Zola, translated from the French by John Stirling, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.

L'Assommoir, (*Nana's Mother*), by Emile Zola, translated from the French by John Stirling, complete and unabridged, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.

The Miller's Daughter, published with *The Mysteries of Marseilles*, P T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.

1883 : *The Ladies' Paradise* ; or, *The Bonheur des Dames*, by Emile Zola, translated from the French by John Stirling, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.

La même traduction a été offerte au public sous le titre : *The Bonheur des Dames* ; or, *The Shop Girls of Paris*.

Her two Husbands ; and other novelettes, by Emile Zola, translated by George D. Cox.

Contents : The Dance Programme, The Woman Hater, A Bath, At the Forge, Babet's Lover, For a Night of Love, Captain Burle, The Inundation, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.

A Fatal Conquest ; or, *Buried in the Ashes of a Ruined Home*, F. Tousey, New York.

Nemesis; or, *Haunted by the Spectre of a Murdered Man*, F. Tousey, New York.

A Mad Love ; or, *The Abbé and His Court*, F. Tousey, New York., 1883 or 1884.

1884 : *Star of Empire*, New York, F.Tousey.

The Joys of Life ; a realistic novel by Emile Zola, translated from the 44th edition, Chicago,

Laird and Lee.

Wedded in Death, F. Tousey, New York.

Driven to Her Doom ; or, *The Finger of Fate*, F. Tousey, New York.

1885 : *Germinal*, by Emile Zola, translated by Carlynne, Belford Clarke and CO, Chicago and New York. *Nana's Brother*, son of Gervaise and Lantier of *L'Assommoir*, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.

1886 : *Shop Girls of Paris*, with their Life and Experience in a large Dry-Goods Store, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.

1887 : *Christine the Model* ; or, *Studies of Love*. T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.

Renée, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.

1888 : *Nana*, a realistic novel, by Emile Zola, translated from the 127th edition, edited by Edward Wharton Chalmers, Chicago Baird and Lee.

The Flower and Market Girls of Paris, by Emile Zola, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.

La Terre, The Soil, by Emile Zola, translated by George D. Cox, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.

The Dream (Le Rêve), by Emile Zola, translated by Mrs Elisa E. Chase, Rand Mc Nally and Co., also Laird and Lee, Chicago and New York.

The Jolly Parisiennes ; and other novelettes, by Emile Zola, translated by George D. Cox.

Contents : The Jolly Parisiennes, Mlle Flavie, Nais the Brunette, Mme Chabre, Margot's Gallant, Marguerite, The Soldiers' Dreams, The Marquise's Shoulders, My Neighbor Jacques, Big Michu, A strange Philosopher, Out of Work. T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.

1889 : *Le Rêve*, translated by George D. Cox, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.

Hélène ; a Tale of Love and Passion (Cheap edition of Peterson's 1882 version).

Pot-Bouille (Piping Hot) a realistic novel by Emile Zola, translated from the 110th French edition by Edward Wharton Chalmers, Laird and Lee, Chicago.

1890 : *Human Brutes, La Bête Humaine*, a realistic novel by Emile Zola, translated from the French by Count Edgar de Valcourt Vermont, Laird and Lee, Chicago.

A Dream of Love, a realistic novel by Emile Zola, translated from the French by Count Edgar de Valcourt Vermont, Authorized edition, Laird and Lee, Chicago.

La Bête Humaine (The Human Animal), translated from the French by George D. Cox, T.B. Peterson and Brothers, Philadelphia.

1891 : *Money*, by Emile Zola, translated from the French by Benjamin R. Tucker, B.R. Tucker,

New York.

Money, (L'Argent), a realistic novel by Emile Zola, translated from the French by Max Maury, Laird and Lee, Chicago.

The Conquest of Plassans ; or, The Priest in the House, a realistic novel by Emile Zola, translated without abridgement, edited by Edward Wharton Chalmers, Laird and Lee, Chicago.

1892 : *The Downfall, (La Débâcle), (The Smash up)*, by Emile Zola, translated by E.P. Robins, Cassel Publishing Co., New York.

The Devil's Compact, a vivid translation from the French of Emile Zola, New York, R.K. Fox.

1893 : *Docteur Pascal*, by Emile Zola, translated by Mary J. Serrano, Cassel Publishing Company, New York.

Modern Marriage, by Emile Zola, translated from the French by Benjamin R. Tucker, B, R, Tucker, New York.

1894 : *Lourdes*, by Emile Zola, translated by E. A. Vizetelly, F.T. Neely, Chicago and New York.

The Experimental Novel and other essays, by Emile Zola, translated from the French by Belle M. Sherman.

Contents : The Experimental Novel, A letter to the young people of France, Naturalism on the stage, The influence of money in literature, The novel, Criticism, The influence of the republic in literature, Cassell, New York.

1895 : *Jacques Damour*, Madame Neigeon, Nantas, How we die, The Coqueville Spree, The Attack on the Mill, Englished by William Foster, Apthorp.

A Love Episode, translated by E.A. Vizetelly, Lippincott, New York.

La Débâcle, by Emile Zola, abridged from the 182nd edition and annotated by Benjamin Wells, Heath, Boston.

The Fat and the Thin, (Le Ventre de Paris), by Emile Zola, with an introduction by Ernest A. Vizetelly, sole authorized English version, F.T. Neely, Chicago and New York.

1896 : *Rome*, translated by E. A. Vizetelly, Macmillan, New York.

Short Stories, by Emile Zola, translated by F. Apthorp, Copeland and Day, Boston.

His Excellency, translated by E.A. Vizetelly, Macmillan, New York.

The Three Cities : Lourdes, by Emile Zola, translated by Ernest A. Vizetelly, New Edition revised and corrected, Macmillan, New York.

1897 : *The Downfall*, translated by E. P. Robins, Macmillan, New York.

A Page of Love, Eleven Etchings, Philadelphia, Printed only for subscribers by G. Barrie and

Son.

1898 : *The Trial of Emile Zola*, New York, B.R. Tucker.

Paris (a novel), by Emile Zola, translated by E.A. Vizetelly, New York and Londres, Macmillan.

The Dreyfus Case, four letters to France.

I To the youth of France

II To France

III To M. Félix Faure

IV To the Minister Of War

By Emile Zola, with introduction by L.F. Austin, J. Lane, Londres and New York.

Stories for Ninon, Richmond, New York.

Doctor Pascal, translated by Mary J. Serrano, Macmillan, New York.

1899 : *The Downfall (La Débâcle) (The Smash up)*, by Emile Zola, translated by E.P. Robins, Macmillan, New York and Londres.

Lourdes, translated by E.A. Vizetelly, New Edition, revised and corrected, Macmillan, New York.

His masterpiece, Stein Publication Co., Chicago.

1900 : *Fruitfulness (Fécondité)*, by Emile Zola, translated and edited by E. A. Vizetelly, Doubleday Page and Co, New York.

1901 : *Docteur Pascal*, translated by M. J. Serrano, International Association of Newspapers and Authors, New York.

Travail, (Labor), a novel by Emile Zola, Harper Brothers, New York and Londres.

Germinal ; or, Master and Man, by Emile Zola ; edited with a preface by E. A. Vizetelly, Chatto and Windus, Londres.

1902 : *The Downfall*, translated from the French of Emile Zola with a critical introduction by Professor William M. Sloane, Appleton, New York.

1903 : *Vérité*, par Emile Zola, John Lane, Londres and New York.

Truth, (Vérité), by Emile Zola, translated by E.A. Vizetelly, John Lane, New York.

1905 : *A Love Episode*, by Emile Zola, illustrated by Dantan, Connoisseur ed. Société des beaux Arts, Paris and New York.

1907 : *Stories from the French Realists*, Edited by Lester Burrell Shippee, Nelson Lewis Green, American Book Company, New York and Cincinnati.

1910 : *Jean Gourdon's Four Days*, Patten, William, 1894, Ed. International Short Stories, New York.

- 1911 : *For a Night ; The Maid of the Dauber*, Complements, after the French of Emile Zola, by Alison M. Ledrer, Brown Brothers, Philadelphia.
- Buried alive*, by Emile Zola, Warren Press, New York.
- Death*, by Emile Zola, Warren Press, New York.
- The Embezzler*, by Emile Zola, Warren Press, New York.
- The Flood*, by Emile Zola, Warren Press, New York.
- Love's Chase*, by Emile Zola, Warren Press, New York.
- For a Night of Love*, by Emile Zola, Warren Press, New York.
- Shell-Fish*, by Emile Zola, Warren Press, New York.
- A Tragic Love*, by Emile Zola, Warren Press, New York.
- The Unexpected*, by Emile Zola, Warren Press, New York.
- 1915 : *The Fat and the Thin* ; translated with an introduction by Ernest A. Vizetelly, Sole Authorized English version, Marion Co, New York.

3 Archives

- Collection Brigitte Émile-Zola* : lettres envoyées à l'auteur par des correspondants des États-Unis d'Amérique.
- Benjamin Tucker Papers* (Manuscripts and archives division, *The New York Public Library*).
- Centre Zola*.
- Collection Brigitte Émile-Zola* : lettres envoyées à l'auteur par des correspondants des États-Unis d'Amérique.
- Collection John Neal Sherwood*, n° 2125, *Maine Historical Library*.
- Collection T. B. Peterson and Brothers*, *Philadelphia Historical Library*.
- Frank Norris Collection*, C-H 80 Key Ref. (*Bancroft Library, University of California, Berkeley*).
- Janet Black Collection*, C-H 80 v.III, (*Bancroft Library, University of California, Berkeley*).
- Mark Twain Papers* (*Bancroft Library, University of California, Berkeley*).

II Sources secondaires

1 Ouvrages :

- ADAMS James Truslow, *The Epic of America*, Simon Publications, 2001, première publication en 1931.

- AHNEBRINK Lars, *The beginnings of naturalism in American Fictions. A study of the Works of Hamlin Garland, Stephen Crane and Frank Norris with special reference to some European Influences. 1891-1903*. Edited by S.B. Liljegren, Almqvist and Wikells Baktryckeri ab, Uppsala, 1950.
- ARNOULT Paul, *Au nom de la jeunesse française. Réponse à Zola, par un élève de Claude Bernard*, monographie imprimée, 1879, Paris.
- BARBEY d'AUREVILLY Jules, *Le Roman contemporain*, Alphonse Lemerre Éditeur, Paris, 1902.
- BARJONET Aurélie, *Zola d'Ouest en Est, le Naturalisme en France et dans les deux Allemagnes*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2010.
- BECKER Colette, *Dictionnaire des Naturalismes*, Honoré Champion, Paris, 2017.
- BECKER Colette, *Le Saut dans les étoiles*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002.
- BECKER Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Armand Colin, 2010.
- BECKER, G. G. éd. *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton University Press, Princeton, 1963.
- BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.
- BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.
- BERTHOFF Warner, *The Ferment of Realism, American Literature, 1884-1919*, The Free Press, New York, 1965.
- BIENCOURT Marius, *Une influence du Naturalisme Français en Amérique : Frank Norris*, Thèse pour le Doctorat d'Université Présentée à la Faculté de Lettres de l'Université de Paris, Marcel Giard, Paris, 1933.
- BLUMENTHAL Henry, *American and French Culture, 1800-1900. Interchanges in Art, Science, Literature and Society*. Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1975.
- BOYD Ernest A. *Studies from Ten Literatures*. Londres-New York, Scribner's, 1925, 333 p. Réimpression: New York, Books for Libraries Press, 1968.
- BORIE Jean, *Zola et les mythes ou De la nausée au Salut*, Librairie Générale Française, Paris, 2003, p. 59.
- BRUCCOLI Matthew J, FRAZER CLARK C. E. Jr., LAYMAN Richard, *Dictionary of Literary Biography*, Gale Research Company, 1982.
- BRUNETIÈRE Ferdinand, *Le Roman naturaliste*, Calmann Lévy Éditeur, Paris, 1883.
- BUCHENAU Barbara et PAATZ Annette, *Do the Americas have a common Literary History*, Europaischer Verlag, der Wissenschaften, Frankfurt, 2002.
- CABANES Jean-Louis, COLIN René-Pierre, *Dictionnaire du naturalisme*, Tusson, Du Lérot, 2012,

547p. », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, numéro thématique : le Grenier des Goncourt, année 2012, p. 230.

CHEVREL Yves, *Le Naturalisme*, P.U.F., Paris, 1982.

CHEVREL Yves, *Le Naturalisme, étude d'un mouvement littéraire international*, PUF, Paris, 1982, deuxième édition mise à jour en octobre 1983.

CHEVREL Yves, *Le Naturalisme en question*, Recherches actuelles en littérature Comparée II, Actes du colloque tenu à Varsovie, 20-22 septembre 1984, présentés par Yves Chevrel.

COLIN René-Pierre, *Le Dictionnaire du naturalisme*, Du Lérot, Tusson, 2012.

CONDER, J. John, *Naturalism in american fiction*, The University Press of Kentucky, Lexington, Kentucky, The Classic Phase, 1984.

DAMROSCH David, *How to read world literature*, Wiley Black well-Malden, USA, 2009.

DONATELLI Bruna et GUERMÈS Sophie, *Traduire Zola, du XIXe siècle à nos jours*, Prismes, Roma-Tre-Press, Rome, 2018

EDEL Léon, *Henry James : Une vie*, Editions Seuil, Paris, 1990, traduit par André Muller.

EDEL Léon et TINTNER Adeline R, *The Library of Henry James*, UMI Research Press, Ann Arbor, Londres, 1987.

EDEL Léon, *Henry James : Une vie*, traduit par André Muller, Éditions Seuil, Paris, 1990.

FRIERSON William C. *L'Influence du naturalisme français sur les romanciers anglais de 1885 à 1900*, Paris, Marcel Giard, 1925.

FURST Lilian, SKRINE Peter N., *Naturalism*, Methuen, Londres, 1971.

FUSSEL Edwin Sill, *The French side of Henry James*, Columbia University Press, New York, 1990.

GARLAND Hamlin, *Crumbling Idols*, Stone and Kimball, New York, 1894.

GEISMAR Maxwell, *Rebels and Ancestors. The American Novel, 1890-1915*, Mifflin Co., Boston, Houghton, 1953.

HAKUTANI Y. FRIED Laus, *American Literary Naturalism : A Reassessment.*, Carl Winter, Heidelberg, 1975.

HAMON Philippe, *Le Personnel du roman*, Droz, Genève, 1998.

HART James D., *The Popular Book*, Oxford University Press, New York, 1950.

HOWARD June, *Form and History in American Literary Naturalism*, University of North Carolina Press, Chapel Hill and Londres, 1985.

HOWELLS William Dean, *Criticism and Fiction*, Edition Clara and Rudolf Kirk, New York University Press, New York, 1964.

HOWELLS W. D., *Criticism and Fiction, and Others Essays*, first published in Harper, New York,

1892.

HUYSMANS J. K., *Émile Zola et "L'Assommoir"*. Articles de *L'Actualité* de Bruxelles des 11, 18, 25 mars et du 1^{er} avril 1877. Voir aussi *L'Artiste* de Bruxelles des 18 et 27 mars 1877. Tirage à part : Bruxelles, s. d. 10p. Rp. In *En Marge*. Ed. Lucien Descaves. P., Lesage, 1927, pp. 7-40. In *Œuvres complètes*. P., Crès, 1928, pp. 151-92.

JOSEPHSON Matthew, *Zola and His Time*, New York, Macaulay, 1928.

LACROIX Jean-Michel, *Histoire des États-Unis*, PUF, Paris, 1996.

LINK Eric Carl, *The Vast and Terrible Drama : American Literary Naturalism in the Late Nineteenth Century*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa, Alabama, 2004.

MACROBE Amboise, *La Flore pornographique : glossaire de l'École naturaliste, extrait des œuvres de M. Émile Zola et de ses disciples / Ambroise Macrobe ; illustrations par Paul Lisson*, Doublezévire, Paris, 1883.

MERKLE Denise, O'SULLIVAN Carol, VANDOORSLAER Luc, WOLF Michaela, *The Power of the Pen, Translation and Censorship in Nineteenth-century Europe*, Lit Verlag, Berlin, 2010.

MILLER P., *American Thought : Civil War to World War I.*, edited with an introduction by Perry Miller, Holt, Rinehart and Winston, New-York, 1963.

MITCHELL Lee Clark, *Determined Fictions American Literary Naturalism*, Columbia University Press, New York, 1989.

MITTERAND Henri, *Autodictionnaire Zola*, introduction, Omnibus, Paris, 2012.

MOTT Frank Luther, *A History of American Magazines 1865-1885*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1957.

MOTT Frank Luther, *A History of American Magazines, 1885-1905*, Harvard University Press, Cambridge, 1957.

PAGÈS Alain, *Le Naturalisme*, P. U. F., Paris, 1989, p. 23.

PAPKE Marie.E, *Twisted from the ordinary*, The University of Tennessee Press, Knoxville, 2003.

PEROSA Sergio, *Henry James and the Experimental Novel*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1978.

PERSONS, STOW, (ed.), *Evolutionary Thought in America*, Yale University Press, New Haven, 1950.

PIZER Donald, *American Literary Naturalism, Recent and Uncollected essays*, Academica Press, Bethesda, 2002.

PIZER Donald, *Realism and Naturalism in Nineteenth – Century American Literature*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1966.

PIZER Donald, HARBERT Earl N, *Dictionnaire of Literary Biography*, Edited by Donald Pizer and

Earl N Harbert, Detroit, Michigan, 1982.

PIZER Donald, *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism : Howells to London*, The Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

RISTERUCCI-ROUDNICKY, Danielle : *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris, Armand Colin 2008.

SALVAN Albert J, *Zola aux Etats-Unis*, Brown University, Studies Vol VIII, Providence, Rhode Island, 1943.

SAPIRO, Gisèle (dir.) : *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS éd., 2008.

SCHLEIERMACHER Friedrich Daniel Ernst, *Des différentes méthodes du traduire et autres textes traduits par A. Berman et C Berne*, Editions du Seuil, Paris, 1999, p. 49

SIRVEN Alfred, LE VERDIER Henri, *La fille de Nana : réponse au roman naturaliste de Zola*, F. Roy, Paris, 1883-5.

SPEIRS, Dorothy E. et PORTEBOIS Yannick (directeurs), *Mon cher maître, Lettres d'Ernest Vizetelly à Emile Zola*, Les Presses de l'Université de Montréal, collection espace littéraire, Montréal, 2002.

TESSIER Michel, *Individu et société dans le roman américain de 1900 à 1940. Essai de poétique sociale*, Didier, Paris, 1973.

TESSIER Michel, *Le Roman américain 1914-1945*, P.U.F., Paris, 1979.

THOREL-CAILLETEAU Sylvie, *Zola*, collection mémoire de la critique, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 1998, p. 7.

VIZETELLY, Ernest A. *Emile Zola, Novelist and Reformer: An Account of His Life and Work*. Londres, Bodley Head/ New York, J. Lane, 1904.

WALCUTT Charles C., *American Literary Naturalism, a Divided Stream*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1956.

WALCUTT Charles C., *Seven Novelist in the American Naturalist Tradition*, Leonard Unger and Georges T Wright Editors, University of Minneapolis Press, Minneapolis, 1974.

WAXMAN, Samuel Montefiore. *Antoine and the Théâtre-Libre*. Cambridge, Harvard University Press/Londres, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1926.

WELLS Benjamin W., *A Century of French Fiction*. New York, Dodd-Mead, 396p., Réédition : 1912.

2 Articles

A. B. [BAJU Anatole], « M. Zola et l'Idéal », *Le Décadent*, 2^e série, 3^e année, n° 8, 1^{er}- 15 avril 1888, pp. 13-15. [voir aussi n° 9, pp. 10-11 – réponse à des remarques de Z. sur l'école décadente]

ALEXIS Paul, « Les suites d'une conversation », *La Revue littéraire et artistique*, IV, 1^{er} avr. 1881, pp. 145-7.

ALEXIS Paul, « Nana et l'œuvre d'Émile Zola », *Le Figaro. Supplément du dimanche*, 12 mars 1881, p. 42.

ALIS Harry, « Le Naturalisme », *Revue Moderne et Naturaliste*, Étampes, I, 1878-1879, pp. 225-30.

ALEXIS, Paul, « Variété littéraire, Emile Zola à l'étranger », *Le Voltaire*, 30 oct. 1879, en Allemagne, le 1^{er} nov. 1879, En Angleterre et en Amérique, les 4, 6 et 10 nov.

ANDRENIO, [Gomez de Baquero], « Zola en España », *La Gaceta literaria* Madrid, I, no 21, 1^{er} novembre 1927, p. 1, Rp. en anglais dans *The Living Age*, CCCXXXIII, n° 4320, 15 déc. 1927, pp. 1088-90.

ANONYME, « The Pantheon and Zola », *The Living Age*, CCLVII, n° 3338, 27 juin 1908, pp. 821-2.

ANONYME, « A Filthy Book », *The Critic*, New York, II, n° 36, 20 mai 1882, p. 140.

ANONYME, « A Great Loss to Literature », *New York Times*, 16 oct. 1880, p. 2.

ANONYME, « A letter from Emile Zola ; he pays a tribute to the Franco-American Agency », *New York Times*, March 7th 1886, p. 14.

ANONYME, « Affiches vivantes », *La Croix*, 25 fév. 1884, p. 1.

ANONYME, « Chronique », *Le Temps*, 15 janv. 1879.

ANONYME, « Chronique », *Le Temps*, 13 avr. 1879.

ANONYME, « A Love Episode », *The Literary World*, XXVI, n° 23, 16 nov. 1895, pp. 385-6.

ANONYME, « À travers les lettres », *Gazette des lettres, des sciences & des arts*, 20 mars 1877, pp. 141-2.

ANONYME, « An Current Fiction », *The Literary World*, X, n°19, 13 sept. 1879, p. 294.

ANONYME, « An Current Fiction », *The Literary World*, X, n°21, 11 oct.1879, p. 326.

ANONYME, « An Interview with Zola », *The Critic*, New York, XVIII, n° 547, 13 août 1892, p. 83.

ANONYME, « Another Act in the Dreyfus Drama », *The Literary Digest*, New York, XVII, n° 11, 10 sept. 1898, pp. 301-2.

ANONYME, « Another of Zola's Works ; The Rougon-Macquart Family. (Le* Fortune des Rougon) », *NYT*, 10 août 1879, p. 8.

ANONYME, « Article 2 – No title », *The Literary World*, XXI, n°21, 11 oct. 1890, p. 358.

ANONYME, « At home with Emile Zola », *NYT*, 19 avr. 1885, p. 6.

ANONYME, « A Vicar General Defends Lourdes », *NYT*, 20 août 1894, p. 4. .

ANONYME, « Book Reviews. Zola's Rome », *The Critic*, New York, XXVIII, n° 747, 13 juin 1896, pp. 420-1.

ANONYME, « Brunetière and Zola », *The Literary World*, XXVIII, n° 10, 15 mai 1897, p. 160.
[Conférence de Brunetière aux États-Unis – Cf. ANONYME, « La conférence de M. Brunetière sur le naturalisme », *Nouvelle Revue Internationale*, XXIX, n° 10, 15-31 mai, pp. 642-4.

ANONYME, « Brunetière on Zola », *The Bookman*, New York, XVI, n° 3, nov. 1902, pp. 222-3.

ANONYME, « Chronicles and Comment », *The Bookman*, New York, X, n° 5, janv. 1900, pp. 426-8.

ANONYME, « Chronicles and Comment », *The Bookman*, New York, n° 4, déc. 1902, pp. 314-6.

ANONYME, [Chronique], *The New York Times. Saturday Review of Book and Art*, 23 janv. 1897, p. 5.

ANONYME, « Commemorate Emile Zola », *NYT*, 7 oct.1927, p. 20.

ANONYME, « Concord Philosophy and Zola », *The Literary World*, XVII, 7 août 1886, p. 264.

ANONYME, « Current Fiction », *The Literary World*, XI, n°4, 14 fév. 1880, pp.58-9.

ANONYME, « Current Fiction », *The Literary World*, XI, n°18, 28 août 1880, p. 295.

ANONYME, « Current Fiction », *The Literary World*, XI, n°23, 6 nov. 1880, p. 95.

ANONYME, « Current Fiction », *The Literary World*, Ibid., 4 nov. 1882, p. 373.

ANONYME, « Current Fiction », *The Literary World*, Ibid., 4 nov. 1882, p. 401.

ANONYME, « Current Fiction », *The Literary World*, XIV, n° 3, 10 fév. 1883, p. 39.

ANONYME, « Daudet's Recent Talk about Zola », *The New York Times. Saturday Review of Books and Art*, 29 janv. 1898, p. 78.

ANONYME, « Discussing a Translation. Contending for the Right to Publish Zola's Latest Work », *NYT*, 25 sept. 1888, p. 2.

ANONYME, « *Doctor Pascal* », *The Nation*, New York, LXVIII, n°1751, 19 janv. 1899, pp. 53-4.

ANONYME, « Dreyfus to Stay Away from Zola's Funeral », *NYT*, 4 oct. 1902, p. 9.

ANONYME,« Duel over Dreyfus... Honors of All Kinds Proposed for Zola », *NYT*, 14 juil. 1906, pp. 12.

ANONYME, « Editor's Study », *Harper's New Monthly Magazine*, New York, LXXXV, n° 509, oct. 1892, p. 802.

ANONYME, « Elected to the Academy. Two Candidates defeat M. Emile Zola for the Prize », *NYT*, 11 déc. 1896, p. 1.

ANONYME, « Emil [sic] Zola Talks of the War », *NYT*, 22 déc. 1899, p. 3.

ANONYME, « Emile Zola as a “chef d’École” », *The Critic*, New York, II, n° 42, 12 août, 1882, p. 215.

ANONYME, « Emile Zola », *Book News*, Philadelphia, X, n° 120, août 1892, pp. 504-5.

ANONYME, « Émile Zola Dead From Asphyxiation », *NYT*, 30 sept. 1902, p. 9.

ANONYME, « Émile Zola », *NYT*, 30 sept. 1902, p. 8.

ANONYME, « Émile Zola, Correspondance », *The Nation*, New York, LXXXV, no 293, 11 juil. 1907, pp. 3839.

ANONYME, « Emile Zola Sentenced », *NYT*, 10 juil. 1898, p. 17.

ANONYME, « Emile Zola’s Family History », *NYT*, 31 janv. 1898, p. 2.

ANONYME, « Émile Zola », *The Dial*, Chicago, XXIII, n° 392, 16 oct. 1902, pp. 231-4.

ANONYME, « Émile Zola », *The Living Age*, Boston, CCXXXV, n° 3044, 8 nov. 1902, pp. 376-8.

ANONYME, « Émile Zola », *The Nation*, New York, LXXV, n° 1944, 2 oct. 1902, pp. 260-1.

ANONYME, « Émile Zola’s Career », *NYT*, 30 sept. 1902, p. 9.

ANONYME, « English opinion of Zola », *NYT*, 5 oct. 1902, p. 4.

ANONYME, « Fund Started Here for a Zola Statue », *NYT*, 13 oct. 1902, p. 5.

ANONYME, « Fiction », *The Literary World*, X, n°13, 21 juin 1879, p. 202.

ANONYME, « Fiction », *The Literary World*, XV, n° 24, 29 nov. 1884, p. 420.

ANONYME, « Fiction », *The Literary World*, XVI, n° 7, 4 avr. 1885, p. 113.

ANONYME, « Fiction : The Downfall », *The Literary World*, XXIII, n°15, 16 juil. 1892, p. 245.

ANONYME, « Germinal. By Emile Zola », *The Saturday Review of Literature*, New York, I, no 33, 14 mars 1925, p. 602.

ANONYME, « Fruitfulness (Fécondité) », *The Literary World*, XXXI, n° 9, 1 juil. 1900, p. 131.

ANONYME, « His Excellency », *The Critic*, New York, XXXI, n° 820, 6 nov. 1897, p. 263.

ANONYME, « How Zola Torments Printers », *New York Times*, 23 jan. 1886, p. 3.

ANONYME, « Indecent fiction », *The Critic*, New York, II, n° 42, 12 août, 1882, p. 215.

ANONYME, « *La Débâcle*. Par Emile Zola. Paris. Charpentier ; New York : Westermann. (*The Downfall*) », *The Nation*, New York, LV, n° 1414, 4 août 1892, p. 93.

ANONYME, « *Lourdes* », *The Critic*, New York, XXV, n° 651, 11 août 1894, pp. 89-90.

ANONYME, « *Lourdes* », *The Literary World*, XXV, n°23, 17 nov. 1894, pp. 386-7.

ANONYME, « *Le Docteur Pascal* », *The Critic*, New York, XXIII, n° 606, 30 sept. 1893, pp. 204-5.

- ANONYME, « *Le Docteur Pascal* », *The Literary World*, XXIV, n° 16, 12 août 1893, p. 253.
- ANONYME, « *Le Docteur Pascal* », *The Nation*, New York, LVII, n° 1464, 20 juil. 1893, pp. 53-4.
- ANONYME, « Le Pape et Zola », *Le matin : derniers télégrammes de la nuit*, 10 sept. 1894, p. 2.
- ANONYME, « *Le Rêve*. Par Émile Zola. Illustrations de Carlos Schwabe et L. Métivet », *The Nation*, New York, LVI, n° 1447, 23 mars 1893, pp. 220-1.
- ANONYME, « Literary Notes », *New York Times*, 4 juil. 1892, p. 3.
- ANONYME, « Loti's Realism and Zola's » *The Critic*, XVII, n° 540, 25 juin 1892, p. 358.
- ANONYME, « Men of Letters Elect Zola Again », *NYT*, 2 avril 1895, p. 5.
- ANONYME, « Minor Notes and News », *NYT*, 21 août 1887, p. 1.
- ANONYME, « Minor Notices : *Le Rêve* », *The Literary World*, XIX, n° 25, 8 déc. 1888, p. 451.
- ANONYME, « Minor Notices », *The Critic*, New York, II, n° 35, 6 mai 1882, p. 127.
- ANONYME, « M. Zola's Funeral », *NYT*, 5 oct. 1902, p. 4.
- ANONYME, « M. Zola Gives Some Advice. He Tells Young France Where to Look for Happiness ». *NYT*, 11 juin 1893, p. 17.
- ANONYME, « M. Zola's Conceit », *NYT*, 3 août 1879, p. 7.
- ANONYME, « M. Zola's Fécondité », *The New York Times Saturday Review of Books and Art*, 11 nov. 1899, p. 754.
- ANONYME, « M. Zola's Discovery », *NYT*, 31 mai 1896, p. 4.
- ANONYME, « M. Zola's Letter to President Loubet », *NYT*, 23 déc. 1900, p. 18.
- ANONYME, « The Lounger », *The Critic*, New York, XXIX, n°841, 2 avril 1898, pp. 226-7.
- ANONYME, « M. Zola's Rome », *The Critic*, New York, XXVIII, n° 747, 13 juin 1896, pp. 420-1.
- ANONYME, « M. Zola Vindicated », *NYT*, 28 mai 1899, p. 1.
- ANONYME, « *Money* », *The Literary World*, XXII, n° 9, 25 avr. 1891, pp. 141-2.
- ANONYME, « *Money*, translated by Benjamin R. Tucker », Boston, *Critic*, XVIII, 262, 16 mai 1891.
- ANONYME, « Nana in Others Hand than Zola's », *The Critic*, New York, I, n° 14, 16 juil. 1881, p. 189.
- ANONYME, « Naturalism is the "ism of the day", "Minor Notices" », *Critic*, XVIII, 181, 4 avr. 1891.
- ANONYME, « Notes », *The Critic*, New York, XXIV, n. s. XXI, n°637, 5 mai 1894, p. 315.
- ANONYME, « Notes », *The Nation*, New York, LVI, n° 1459, 15 juin 1893, pp. 439-41.
- ANONYME, « Object to Emile Zola's Books », *NYT*, 6 juil. 1894, p. 1.
- ANONYME, « Offers 5,000f. toward Zola Statue », *NYT*, 3 oct. 1902, p. 1.

ANONYME, « Paris », *The Literary World*, XXIX, n° 7, 2 avr. 1898, p. 99.

ANONYME, « Paris », *The Nation*, LXVII, n° 1725, 21 juil. 1898, p. 57.

ANONYME, « Personal », *NYT*, 10 mai 1897, p. 6.

ANONYME, « Personal », *NYT*, 13 avr. 1898, p. 6.

ANONYME, « Personal », *NYT*, 10 juin 1898, p. 6.

ANONYME, « Phases of Parisian Life. Zola's New Novel, The Panic and Miss Hooper's Appearance », *NYT*, 13 fév. 1882, p. 5.

ANONYME, « Recent Literature », *The Atlantic Monthly*, Boston, XXXIX, n°236, juin 1877, pp. 761-3.

ANONYME, « Recent Fiction », *The Critic*, New York, II, n° 52, 30 déc., 1882, p. 354-5.

ANONYME, « Recent Fiction », *The Critic*, New York, XVIII, n° 385, 16 mai 1891, p.262.

ANONYME, « Recents Novels », *The Nation*, New York, XXIX, 10 juil. 1879, p. 30.

ANONYME, « Recents Novels », *The Nation*, New York, XXIX, 25 sept. 1879, p. 213.

ANONYME, « Recents Novels », *The Nation*, New York, XXX, 19 fév. 1880, p. 141.

ANONYME, « Recents Novels », *The Nation*, New York, XXX, 22 avr. 1880, p. 311-2.

ANONYME, « Recents Novels », *The Nation*, XL, n° 1031, 2 avr. 1885, pp. 286-7.

ANONYME, « Romance in Great Shops. M. Zola's Forthcoming Work, *The Bonheur des Dames* », *NYT*, 14 janv. 1883, p. 10.

ANONYME, « Sala's Impression of Lourdes. Zola is Bunyan's Man with a Muck Rake, but He Is Clever », *NYT*, 26 août 1894, p. 4.

ANONYME, « Sale of Zola's Furniture », *NYT*, 22 janv. 1899, p. 7.

ANONYME, « Superstition of a Well-Known Writer », *The Scientific American*, New-York, LXXVIII, n° 6, 7 août 1897.

ANONYME, « Talk About New Books », *The Catholic World*, New York, LIX, n° 350, mai 1894, pp. 281-4.

ANONYME, « Talk About New Books », *The Catholic World*, New York, LIX, n° 351, juin 1894, pp. 425-6.

ANONYME, « Talk About New Books », *The Catholic World*, New York, LXIII, n° 376, juil. 1896, pp. 553-5.

ANONYME, « The Author of *Assommoir* », *NYT*, 9 mars 1879, p. 2 (article du *London World* du 26 fev.).

ANONYME, « The Columbian Reading Union », *The Catholic World*, New York, LXVII, n° 398, mai 1898, pp. 285.

ANONYME, « The Contributors' Club », *The Atlantic Monthly*, Boston, XXXIX, mai 1877, pp.

610-2.

ANONYME, « The Conviction of Zola », *NYT*, 24 fév. 1898, p. 6.

ANONYME, « The Downfall *le [sic] Débâcle* » *The Literary World*, XXIX, n° 12, 11 juin 1898, p. 179.

ANONYME, « *The Experimental Novel* », *The Critic*, New York, XXXV, n° 670, 22 déc. 1894, p. 422.

ANONYME, « *The Experimental Novel* », *The Literary World*, XXV, n°8, 21 avr. 1894, p. 118.

ANONYME, « The French Situation », *NYT*, 26 fév. 1898, p. 6.

ANONYME, « The Idler » et « Zola Tells How He Works ». *The Critic*, XXIII, n°596, 22 juil. 1893, p. 55.

ANONYME, « The Latest Paris Plays. A Scene That Was Not on the Bill », *NYT*, 14 fév. 1881, p. 2.

ANONYME, « The Latest Specimen of French Popular Literature », *The Nation*, New York, XXIV, n°611, 15 mars 1877, pp. 160-2.

ANONYME, « The Lounger », *The Critic*, New York, XXIV, n. s. XXI, n° 221, 27 janv. 1894, p. 61.

ANONYME, « The Lounger », *The Critic*, New York, XXXIX, n° 841, 2 avr. 1898, p. 233.

ANONYME, « The Prosecution of Zola », *NYT*, 23 janv. 1898, p. 18.

ANONYME, « The Quest of Zola », *NYT*, 8 août 1898, p. 4.

ANONYME, « The Rambler », *The Book Buyer*, New York, XXV, n° 4, nov. 1902, pp. 297-300.

ANONYME, « The Realistic Drama », *NYT*, 12 fév. 1881, p. 2.

ANONYME, « The Rights of a Novelist », *NYT*, 28 juin 1896, p. 4. [À propos de l'article de Z. « les droits du romancier »].

ANONYME, « The Trial of Zola », *NYT*, 8 fév. 1898, p. 6.

ANONYME, « The Zola Libel Case », *NYT*, 11 août 1898, p. 7.

ANONYME, « The Zola Medal », *The New York Times. Illustrated Magazine*, 11 déc. 1898, p. 2.

ANONYME, « The Zola Sale Stopped », *NYT*, 12 oct. 1898, p. 7.

ANONYME, « The Zola School. Depravity of French Literature of the Day », *NYT*, 29 avr. 1879, p. 3.

ANONYME, « The Zola Trial », *The Review of Reviews*, XVII, mars 1898, pp. 241-2.

ANONYME, « Thousands March at Funeral of Émile Zola », *NYT*, 6 oct. 1902, p. 1.

ANONYME, « Timely French Topics... Zola and the Academy », *NYT*, 5 août 1888, p. 9.

ANONYME, « Tumult at Zola Trial », *NYT*, 9 fév. 1898, p. 1.

ANONYME « Two Novels », *The Nation*, New York, LIX, n° 1523, 6 sept. 1894, p. 182.

ANONYME, « *Une page d'amour* », *The Nation*, New York, XXVI, n° 674, 30 mai 1878, pp. 361-2.

ANONYME, « Wane of the Realistic Novel. Zola Becomes Fine When He Forgets His Theory and “Documents”, », *NYT*, 21 août 1894, p. 5.

ANONYME, « Will Zola appeal ? », *NYT*, 25 fév. 1898, p. 6.

ANONYME, « Zola and Dreyfus », *The Bookman*, New York, XVI, n° 3, nov. 1902, p. 211.

ANONYME, « Zola and Dreyfus », *NYT*, 15 juil. 1906, p. 8.

ANONYME, « Zola and His Romance. The Methods and Merits of the Author of *Nana* », *NYT*, 12 mars 1880, p. 3.

ANONYME, « Zola and the Academy Again », *The New York Times. Saturday Review of Books and Art*, 11 juin 1898, p. 385.

ANONYME, « Zola and the Dreyfus Case », *NYT*, 14 janv. 1898, p. 6.

ANONYME, « Zola and the Stage Censorship », *The Critic*, IX, n°140, 4 sept. 1886, p. 118.

ANONYME, « Zola as a critic », *NYT*, 29 mai 1881, p. 2.

ANONYME, « Zola as a critic », *The Nation*, XXXIV, n° 872, 16 mars 1882, pp. 233-4.

ANONYME, « Zola as a Playwright. A Discouraging Record of Failures », *NYT*, 13 fév. 1881, p. 10.

ANONYME, « Zola at the Théâtre Libre », *New York Times*, 19 mai 1888, p. 9.

ANONYME, « Zola Has Little Faith. He Does Not Believe the Copyright Law Will be Passed », *NYT*, 22 fév. 1891, p. 6.

ANONYME, « Zola, Littré and Hugo », *NYT*, 27 juin 1881, p. 2.

ANONYME, « Zola May Travel to America. Although Writers of His Generation Stay in Paris », *NYT*, 4 nov. 1894, p. 24.

ANONYME, « Zola on Anonymity in Journalism », *The Critic*, XXIII, n° 606, 30 sept. 1893, p. 213.

ANONYME, « Zola on French Republicans. He objects to the Noise and Bustle of Politics », *New York Times*, 4 mai 1879, p. 2.

ANONYME, « Zola on His Father's Case », *NYT*, 23 janv. 1900, p. 1.

ANONYME, « Zola on Novels and Novelists », *The Critic*, XII, n° 233, 16 juin 1888, p. 298.

ANONYME, « Zola on the Joys of Life », *The Literary World*, XV, n° 8, 19 avr. 1884, p. 127.

ANONYME, « Zola on the Man Who Defeated Him », *NYT*, 20 juin 1892, p. 5.

ANONYME, « Zola on Victor Hugo », *NYT* 25 avr. 1879, p. 5 (From the *London World*, 8 avril).

ANONYME, « Zola Opposes Amnesty », *NYT*, 22 déc. 1900, p. 1.

ANONYME, « Zola's Advice to a Namesake », *NYT*, 23 oct. 1882, p. 8.

- ANONYME, « Zola's "Anonymous Journalism". Discussion of His Essay in Parisian Newspapers », *NYT*, 15 oct. 1893, p. 11.
- ANONYME, « Zola's Appeal Dismissed », *NYT*, 6 août 1898, p. 7.
- ANONYME, « Zola's Defamers Convicted », *NYT*, 4 août 1898, p. 7. [Judet et Le Petit Journal]
- ANONYME, « Zola's Determined Ambition », *NYT*, 9 août 1888, p. 5.
- ANONYME, « Zola's Downfall », *The Critic*, New York, XXI, n° 548, 27 août 1892, pp. 103-4.
- ANONYME, « Zola's Dream », *The Critic*, New York, X, n° 257, 1 déc. 1888, p. 271.
- ANONYME, « Zola's Early Life », *New York Times*, 21 mars, 1884, p. 2.
- ANONYME, « Zola's Essays », *The Atlantic Monthly*, Boston, XLVII, janv. 1881, pp. 116-9.
- ANONYME, « Zola's Heirs Fight Film Version of His L'Argent », *The Chicago Tribune* (éd. européenne), 5 avr. 1928, p. 5.
- ANONYME, « Zola's House and Prison », *The New York Times. Illustrated Magazine*, 20 mars 1898, p. 5.
- ANONYME, « Zola's Labor », *The Literary World*, XXXII, n° 8, 1^{er} août 1901, pp. 116-7.
- ANONYME, « Zola's Last Book », *The Literary World*, XXXIV, n°4, avr. 1903, pp. 73-4.
- ANONYME, « Zola's La Terre », *The Critic*, New York, XII, n° 230, 26 mai 1888, pp. 255-6.
- ANONYME, « Zola's Literary Future », *The Critic*, New York, XII, n° 241, 11 août 1888, p. 71.
- ANONYME, « Zola's Names and Dickens's », *New York Times*, 19 mars 1882, p. 6.
- ANONYME, « Zola's Name for Children », *NYT*, 7 déc. 1906, p. 5.
- ANONYME, « Zola's New Book Delayed », *NYT*, 6 fév. 1898, p. 19.
- ANONYME, « Zola's New Book for Young Girls », *New York Times*, 1 avr. 1888, p. 5.
- ANONYME, « Zola's New Novel », *The Critic*, New York, III, n° 62, 10 mars 1883, p. 104.
- ANONYME, « Zola's New Story », *New York Times*, 27 octobre 1879, p. 5, reproduit dans *The Parisian*, 16 octobre 1879.
- ANONYME, « Zola socialiste », *La Lanterne*, 8 janv. 1887.
- ANONYME, « Zola's Opinions about Rome », *NYT*, 31 août 1895, p. 3.
- ANONYME, « Zola's Paris », *The Outlook*, New York, LVIII, n° 18, 30 avr. 1898, p. 1077.
- ANONYME, « Zola's Perpetual Candidacy », *The Critic*, XXI, 5 nov. 1892, pp. 256-7.
- ANONYME, « Zola's Programme for the Future », *New York Times*, 29 déc. 1889, p. 16.
- ANONYME, « Zola's Rome », *Literary World*, XXVII, n° 17, 22 août 1896, p. 261. [c. r. de la tr. anglaise]
- ANONYME, « Zola's Rome », *The Overland Monthly*, San Francisco, XXVIII, n° 165, sept. 1896, p. 371. [c. r. de la tr. anglaise]
- ANONYME, « Zola's Stink-Pot », *Literary World*, XIII, n°11, june 3, 1882, p. 175.

ANONYME, « Zola's Trouble from Realism. Many Persons Challenge the Truth of His Sedan Pictures », *NYT*, 18 sept. 1892, p. 11.

ANONYME, « Zola's Truth », *The Sewanee Review* (Sewanee, Tenn. USA), XI, n°3, juil. 1903, pp. 371-2.

ANONYME, « Zola's Way of "Getting His Pope", » *NYT*, 31 déc. 1894, p. 2.

ANONYME, « Zola's Will Opened », *NYT*, 3 oct. 1902, p. 9.

ANONYME, « Zola Talks of His Work. He will Describe the Battle of Sedan, but Write no Dramas », *New York Times*, 8 mars 1891, p. 1.

ANONYME, « Zola to Pay Libel Fines », *NYT*, 12 janv. 1899, p. 1.

ANONYME, « Zola, the Dreyfus Case, and the Anti-Jewish Crusade in France », *American Monthly Magazine Review of Reviews*, New York, XVII, n° 98, mars 1898, pp. 309-20.

ANONYME, « Zola Wins His Suit », *NYT*, 1 fév. 1900, p. 7.

ARNOLD Sir Edwin, « The Best Book of the Year », *The North American Review*, CLIV, n° 422, janv. 1892, pp. 85-93.

ARON Paul, « Les candidatures de Zola à l'Académie française : une obstination significative », *Cahiers Naturalistes*, n°91, 2017, p. 283.

B. W. W., « Zola's Paris », *The Sewanee Review* (Sewanee, Tenn.), VI, n° 4, oct. 1898, pp. 500-3.

BARDEEN C. W., « Zola's Rougon-Macquart Family », *The Overland Monthly*, San Francisco, XVI, n° 94, oct. 1890, pp. 412-22.

BERGERAT É., « Deux sous de naturalisme », in *Les Chroniques de l'homme masqué* (2e édition), C. Marpon et E. Flammarion, Paris, p. 18. (date inconnue).

BIGOT Charles, « Correspondencia literaria de Paris », *Revista Contemporánea*, 30 avr. 1876.

BIGOT Charles, « Notes et études. Lettres parisiennes », *L'Athenæum belge*, II, n° 9, 1^{er} mai 1879, pp. 95-6.

BONNETAIN Paul, Rosny Joseph Henri., DESCAVES Lucien, MARGUERITTE Paul, GUICHES Gustave, « La Terre », *Le Figaro : journal non politique*, 18 août 1887, p. 1.

BOWEN, Ray P. « An Analysis of the Priest Genre in the Modern French Novel », *PMLA*, XXXVII, décembre 1922, pp. 722-734.

BOWRON B. R. Jr., « Realism in America », *Comparative Literature*, III, n°3 (été 1951), pp. 268-282.

BOUVE T. T., « Emile Zola and the Dreyfus Case », *The National Magazine*, Boston, IX, 1898, pp. 211-7.

BUNAND Antonin, « Naturalisme », *L'Intermédiaire des Chercheurs et Curieux*, Paris, XVIII,

n°34, 25 mai 1885, pp. 314-6.

BUSNACH M. W., GASTINEAU O., « L'Assommoir, drame en cinq actes et neuf tableaux, tiré du roman de M. Emile Zola », *Le théâtre moderne illustré*, 18 janv. 1879, p. 3.

C. I. B. « Zola Stirs Up France », *The New York Tribune*, 13 sept. 1899, p. 1.

CABANÈS Jean-Louis, « Germinie Lacerteux et Gervaise entre hôpital et abattoir », *Littératures 2*, automne 1980. pp. 45-67.

CALLENDER Harold, « Honor for Zola the Turbulent », *NYT*, 6 nov.1927, section X, p. 11.

CAMPBELL Donna, « American Literary Naturalism : Critical Perspectives », *Literature Compass*, 2011-08 ; Vol. 8 (8), pp. 499-513.

CASANOVA, Pascale, « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°144, septembre 2002, p. 7-20.

COLBY Frank Moore, « In Zolaland », *The Bookman*, VIII, n° 3, nov. 1898, pp. 239-41.

COOPER Frederic Taber, « Émile Zola's Paris (Illustrated) », *The Bookman*, New York, XVI, n° 3, nov. 1902, pp. 240-50.

DAURIAC Philippe, « Revue littéraire », *Le Monde illustré*, 9e année, n° 404, 7 janvier 1865, pp. 10-1.

DREISER Theodore, « True Art Speaks Plainly », *Booklover's Magazine*, I, fév. 1903, p. 129.

DILLARD Marius, « Chronique », *L'Union littéraire des poètes et des prosateurs* : journal bi-mensuel, 25 juin 1879, pp. 178-9.

DUFOUR A., « Zola Idealism », *The Nation*, New York, XLV, n° 1169, 24 nov. 1887, p. 417 + n° 1173-4, 22 et 29 déc. 1887, pp. 505, 525-6.

DUMAS Alexandre, « Le mysticisme à l'École », *Le Gaulois*, 2 juin 1893, p. 1.

EL CORREO, « Journaux & Revues », *Gil Blas*, 26 août 1887.

ESPAGNE, Michel, « Quelques aspects actuels de la recherche sur les transferts culturels », Lucile ARNOUX-FARNOUX et Anne-Rachel HERMETET (dir.), *Questions de réception*, Paris, SFLGC, « Poétiques comparatistes », 2009, p. 163-190.

EVEN-ZOHAR, Itamar : « The position of translated literature within the literary polysystem », 1978, in *Poetics today*, 11, n° 1, 1990, p. 45-51.

FÄRNLÖF Hans, « La somme du transfert – pour une approche compréhensive de la transmission de l'oeuvre de Zola en suédois », *Orbis Litterarum*, vol. 74, issue 2, 2019, pp. 130-45.

- FAY Eliot G. « Balzac and Henry James », *The French Review*, Fév. 1951, Vol. 24, No. 4 (Feb., 1951), p. 326. Disponible sur : <https://www-jstor-org.ezproxy.univ-paris3.fr/stable/pdf/383170.pdf?refreqid=excelsior%3A1264cc43a5d83b6fb154757713fa41de> (lien visité le 31/10/2020)
- FINDLATER, Jane H., « Great War Novels », *The Living Age*, Boston, CCXXX, n° 2981, 24 août 1901, pp. 488-96.
- FLOWER B. O., « Émile Zola's Social Masterpiece », *Arena*, Boston, XXVI, n°3, sept. 1901, pp. 321-7.
- FLOWER B. O., « Émile Zola : The Man and the Novelist », *Arena*, Boston, XXVIII, n° 6, déc. 1902, pp. 646-55.
- FONTAINE, C., « Émile Zola », *Modern Language Notes* (Baltimore), XI, mai 1896, pp. 277-83.
- FREDERIC Harold, « Literature in Chains. Robert Buchanan's Plea for Vizitelly (sic) » *NYT* 4 août 1889, p. 9.
- FRIERSON William C., HERBERT Edwards, « Impact of French Naturalism on American Critical Opinion, 1877-1892 », *PMLA*, LXIII, 1948, p.1007-16.
- FRIERSON, William C. « The English Controversy over Realism in Fiction (1885-1895) », *PMLA*, XLIII, juin 1928, pp. 533-50.
- FISKE A. K., « Profligacy in Fiction », *The North American Review*, CXXXI, N°284, july, 1880, pp. 79-88.
- FRYE Prosser Hall, « Zola », *Literary Reviews and Criticism*. New York, Putnam/Londres, Knickerbocker Press, 1908, pp. 63-81.
- GALLUS, « Causerie », *Journal du dimanche : littérature, histoire, voyages, musiques*, 30 déc. 1894.
- GAMUT David, « Zola and the Academy », *NYT*, 8 déc. 1889, p. 11.
- GEFFROY Gustave, « Emile Zola : His Literary and Social position », *The International Quaterly*, New York, VI, n° 2, déc. 1902, pp. 366-85.
- G.E.M., « A Theatre of the Future. Emile Zola upon the Naturalism of the Stage », *NYT*, 23 jan. 1881, p. 10.
- G.E.M., « Dramatists in France, Old and New Ideas and the Progress of Realism », *New York Times*, October 16, 1881, p. 6.
- G.E.M., « Zola's Famous Criticisms. His Frank Opinions of Living and Dead French Authors », *NYT*, 21 mai 1882, p. 11.
- G. H., « Notes on New Novels », *The Critic*, New York, XXXIX, n° 1, juil. 1901, pp. 76-9. Envoyé le 15/08
- GIRI Hemlata, « Le blé et la terre : les symboles du conflit et de l'harmonie à la fin du XIX^e siècle

- dans *The Octopus* de Frank Norris et *Fécondité* d'Émile Zola » *Excavatio*, University of Alberta, vol. XXV, 2015, p. 1.
- GOHIER Urbain, « Notes on Zola », *The Independent*, Boston-New York, LIV, n° 2810, 9 oct. 1902, pp. 2391-4.
- GOSSE Edmund, « The Limits of Realism in Fiction », *Forum*, IX, juin 1890, pp. 391-400. Rp. In *Questions at Issue*. Londres, Heineman, 1893, pp. 173-54.
- GRIBBLE Francis, « The Art of Zola », *The Fortnightly Review*, LXXVIII, nov. 1902, pp. 786-95. Rp. in *The Living Age*, CCXXXV, n° 3048, 6 déc. 1902, pp. 590-8 ; in *The Eclectic Magazine*, CXL, janv. 1903, pp. 122-30.
- HAPGOOD Norman, « Zola's Attack on the Modern Drama », *The Harvard Monthly*, IX, n°4, janv. 1890, pp. 160-9.
- HARDY Arthur Sherburne, « Letters and Life », *The Andover Review*, Boston, XIII, n° 77, mai 1890, pp. 570-1.
- HAZELTINE, Mayo Williams, « Zola » in Chats about Books. Poets and Novelists, *Scribner's*, New York, 1883, pp. 188-211.
- HEARN Lafcadio, « *Au Bonheur des Dames* », *The New Orleans Times-Democrat*, May 13th, 1883, Rp. In *Essays in European and Oriental Literature*, Ed. Albert Mordell , New York, Dodd-Mead, 1923, pp. 113-120.
- HEARN Lafcadio, « Idealism and Naturalism », *The New Orleans Times-Democrat*, May 25th, 1884, Rp. In *Essays in European and Oriental Literature*, Ed. Albert Mordell , New York, Dodd-Mead, 1923, pp. 10-15.
- HEARN Lafcadio, « *L'Œuvre* », *The New Orleans Times-Democrat*, June 20th, 1885, Rp. In *Essays in European and Oriental Literature*, Ed. Albert Mordell , New York, Dodd-Mead, 1923, pp. 121-4.
- HENRY Stuart, « Hours with Famous Parisians », *The Literary World*, XXVIII, 20 mars 1897, p. 87.
- H. F. [Annonce], *NYT*, 28 octobre 1894, p. 1.
- H. F. [Annonce], *NYT*, 26 août 1894, p. 1.
- H. F. « Zola's Chair in Sight », *NYT*, 31 mai 1896, p. 1.
- H. F. « Zola's Novel in Rome », *NYT*, 2 juin 1895, p. 1.
- HAMON Philippe, « Pour une étude sémiologique du personnage » *La Poétique du Récit*, Le Seuil, Paris, 1973, p. 123.
- HARRIS Brian, « Origins and conceptual analysis of the term 'traductologie /translatology' », *Babel*, Vol. 57, n° 1, 2011, p. 15

- HEMMINGS, F.W.J. « Zola par delà la Manche et l'Atlantique (Essai bibliographique) », *Cahiers naturalistes*, IX, n° 23, 1963, pp. 299-312.
- HORNBLow Arthur, « Emile Zola's Rome », *The Bookman*, New York, II, n° 2, oct. 1895, pp. 120-2.
- HOWELLS, W. D., « Émile Zola », *The North American Review*, Boston, CLXXV, nov. 1902, pp. 587-96. Rp. in *Prefaces to Contemporaries (1882-1920)*. Gainesville, Floride, Scholars' Facsimiles & Reprints, 1957, pp. 89-102/v-xviii.
- HOWELLS, W. D., « Zola's Naturalism. La Terre », *Harper's (New) Monthly Magazine*, LXXVI, mars 1888, pp. 641-2.
- HUNEKER James Gibbon, « In the Workshop of Zola », *Ivory Apes and Peacocks*. Londres, Werner Laurie/New York, Scribner's, 1916, pp. 275-87.
- J. L. F., « Paris », *Literary World*, XIV, n° 7, 7 avr. p. 108.
- KING Edward, « Zola and His Followers », *The Critic*, New York, VIII, n° 193, 10 sept. 1887, pp. 132-3.
- L. K., « A New Opera by Bruneau. Zola Sings His Praises ament "The Attack on the Mill" » *New York Times*, 10 déc. 1893, p. 19.
- L. K., « Talk of the Parisians... Zola Has Not Lost An Opportunity To Be Foolish in Italy », *NYT*, 30 déc. 1894, p. 24.
- L. K., « Three Parisian Topics... Zola and the Goncourt Plans », *NYT*, 6 déc. 1889, p. 6.
- LAUJOL Henri, «M. Émile Zola et la critique », *La République des Lettres*, 1^{re} série, n° 7, 20 juin 1876, pp. 216-22.
- LE PAYSAN « Balzaciens », *La Croix*, 10 oct. 1884, p. 1.
- LECKY Walter, « Downfall of Zolaism », *The Catholic World*, New York, LXI, n° 363, juin 1895, pp. 357-60. [Contre Z.]
- LEE Vernon, « The Moral Teaching of Zola », *The Contemporary Review* (Londres), LXIII, janvier 1893, pp. 196-212. Rp. in *The Eclectic Magazine of Foreign Literature*, n. s. LVII, n° 4, avril 1893, pp. 437-47.
- LITTLEFIELD Walter, « Émile Zola », *The Critic*, New York, XLI, n° 5, nov. 1902, pp. 404-8.
Envoyé le 15/08
- LITTLEFIELD Walter, « Émile Zola », *The New York Times. Illustrated Magazine*, 30 janv. 1898, p. 2,
- LITTLEFIELD, Walter. « The Zola of AngloAmerican Appreciation », *The Lamp* (Londres), XXIX, n° 3, oct. 1904, pp. 199-205.
- LITTLEFIELD, Walter, « Zola's Last Novel », *The Critic*, New York, XLII, n°3, mars 1903, pp.

276-9.

LIVET Louis « L'Assommoir en Amérique », *La Revue réaliste*, I, n°9, 31 mai 1879, pp. 13-14.

LOMBARD Jean, « Un Roman de Mœurs littéraires », *La France moderne : Littérature, sciences et arts contemporains*, 6 mars 1890.

MACDONALD Arthur, « Emile Zola. A Psychophysical Study », *The Open Court*, Chicago, XII, août 1898, pp. 467-84. Rp. *Emile Zola. A Study of His Personality* Washington, 1899.

MATTHEWS Brander, « Cervantes, Zola, Kipling and Co. », *Books and Play-Books. Essays on Literature and the Drama*. Londres, Osgood-McIlvaine, pp. 215-33. Rp. in *Aspects of Fiction and Other Ventures in Criticism*. New York, Harper & Bros., 1896, pp. 162-81. Réimpression : Upper Saddle River, New Jersey, Literature House, 1970.

MARTIN C. B., « Émile Zola as a critic », *The Atlantic Monthly*, Boston, XLIII, mai 1879, pp. 650-6.

MCINTOSH James, « Préface », *Texas Studies in Literature and Language*, Austin, vol. 25, n° 1, printemps 1983.

MERRILL Stuart, « Pour Oscar Wilde, Épilogue » *La Plume : revue littéraire et artistique bimensuelle*, janvier 1896, p. 9.

MORGAN Charles, « London Sees Nana », *The New York Times*, 22 janv. 1928, section 8, p. 7.

MORSE John T., « The Dreyfus and Zola Trials », *The Atlantic Monthly*, Boston, LXXXI, n° 487, mai 1898, pp. 589-602.

MONTEFIORE LEVY, I. « Zola Told about It », *The New York Times*, 22 janv. 1921, p. 22. Un fait divers comparable à un épisode de Nana.

MITTERAND Henri, « Roman Populaire et roman artiste : Zola au carrefour », *Rethinking the Real, Fiction art and theatre in the time of Emile Zola*, op. cit., p. 10.

O'RELL Max, « French versus Anglo-Saxon Immorality », *The North American Review*, CLIX, n° 456, novembre 1894, pp. 545-50.

ORMOND, John Raper. « An Author's Fight for His Opinions », *The South Atlantic Quarterly* (Durham), III, no 4, octobre 1904, pp. 377-82.

PACEY W. C. D. « Henry James and his French Contemporaries », *American Literature*, XIII, 240-256, nov 1941.

PAGÈS Alain, LUMBROSO Olivier, « Émile Zola : Bilan critique », Item [En ligne], mis en ligne le : 6 septembre 2007, disponible sur : <http://www.item.ens.fr/bilan-critique-zola> (lien visité le 12/11/2020).

PAYNE William Morton, « Recent Books of Fiction » *The Dial*, Chicago, XIII, n° 148, août 1892, p. 105.

- PAYNE William Morton, « Recent Fiction », *The Dial*, Chicago, XVIII, 16 janvier 1895, pp. 54-5.
- PAYNE William Morton, « Recent Fiction », *The Dial*, Chicago, XXI, n° 244, 16 août 1896, pp. 90-1.
- PAYNE William Morton, « Some Recent Foreign Fiction », *The Dial*, Chicago, XXIV, n° 282, 16 mars 1898, pp. 185-6.
- PECK Harry Thurston, « Émile Zola », *The Bookman*, New York, XVI, n° 3, nov. 1902, pp. 233-40. Rp. in *Studies in Several Literatures*. New York, Dodd-Mead, 1909, pp. 199-223. Réimpression : Freeport, New York, Books for Library Press, 1968.
- P.E.M. « Zola's Truth », *The Independent* (BostonNew-York), LV, no 2831, 5 mars 1903, pp. 562-4.
- PERRY Thomas Sergeant, « M Zola as a critic », *The International Review*, New York, X, n°2, fév. 1881, pp. 144-53.
- PERRY Thomas Sergeant, « Zola's last Novel », *The Atlantic Monthly*, Boston, XLV, n°271, mai 1880, pp. 693-9.
- POLYGLOTTE, « La Débâcle devant l'étranger » *Le Journal*, 17 déc. 1892. p. 3.
- PONTY Janine « La presse quotidienne et l'affaire Dreyfus en 1898-1899. Essai de typologie », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 21, n°2, Avril-juin 1974. p. 208.
- POWERS Lyall H., *Henry James and the Naturalist Movement*, Michigan State University Press, Michigan, 1971.
- RAYMOND DE L'EPEE, « Satan, Ingersoll, and Zola... Utterances of Zola and Renan Contrasted with Those of the Advocates of Self-Murder », *NYT*, 10 septembre 1894, p. 9.
- R. S., « An Estimate of Émile Zola », *NYT*, 12 oct. 1902, p. 5.
- REGGIANI Christelle, « L'énonciation narrative en 1880 : les discours rapportés », *Cahiers Naturalistes*, n°86, 2012, p.106.
- REVERZY Éléonore, « Portrait de l'écrivain en mineur : Méta-poétique de Germinal », *Cahiers Naturalistes*, n° 88, 2014, p. 109.
- REVERZY Éléonore, BOURGUINAT Nicolas, « Zola et la "fiction du parlementarisme" » *Cahiers Naturalistes*, n° 87, 2013, p. 144.
- S. D., « Zola's Romantic Career. His Rise from Obscurity to Fame », *The Evening Post*, New York, 25 oct. 1902, p. 5.
- SALA George Augustus, « At the Assommoir », in *Paris Herself Again in 1878-9*, Vizetelly & Co, Londres, 1887, pp 483-92.
- SALVAN, Albert J. « Les correspondants américains de Zola », *Cahiers naturalistes*, X, n° 27, 1964, pp. 101-15.

SAMINADAYAR-PERRIN Corinne « D'impossible nouveaux mondes » *Cahiers naturalistes*, LVIII, n° 88, 2014, pp. 27-45.

SANBORN Alvan F. « French Best Sellers of Yesterday and Today », *The Bookman*, New York, XXXVII, no 3, mai 1913, pp. 270-3.

SCHINZ Albert, « Conflicting Standards in French Literature », *The Bookman*, New York, 16 nov. 1902, pp. 252-9.

SILVIUS « Gazette rimée » *La Jeune France*, 1^{er} mai 1879, p. 79.

SNYDER, Henry N. « The Passing of a Great Literary Force », *The South Atlantic Quarterly* (Durham, N.C.), II, n°1, janvier 1903, pp. 23-7.

STANTON Theodore, « Notes from Paris », *The Critic*, New York, XXIX, n° 834, 12 févr. 1898, p. 110.

STANTON Theodore, « Personal Souvenirs of Zola », *The Nation*, LXXV, n° 1945, 9 oct. 1902, pp. 281.

STRONG Rowland, « One week of life in Paris. Zola Obligated to suspend Literary Work as a Result of His Recent Trials », *NYT*, 17 avr. 1898, p. 19.

STRONG Rowland, « A Blow at Emile Zola », *NYT*, 31 juil. 1898, p. 17.

SYMONS, Arthur. « *L'Assommoir* at the BaTaClan and Some Notes on Modern Dramatists », *Theatre Arts Magazine*, New York, VI, no 2, avr. 1922, pp. 113-6.

THE OBSERVER, « New Notes from Paris », *NYT*, 21 sept. 1902, p. 4.

THIVARS Michel, « Pour un Fauteuil », *La Caricature : publication de la Librairie illustrée*, 12 juin 1897, pp. 190-2.

TORTONESE Paolo, « Zola sous le regard de Henry James », *L'expression des émotions: Mélanges en l'honneur de Patrizia Lombardo*, 2015.

TOULOUSE E., « Émile Zola », *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie. Introduction générale*, Paris, 1896.

TYRELL Henry, « Zola's Prices », *The Critic*, New York, XXI, n. s. XVIII, n° 564, 10 déc. 1892, pp. 328-9.

ULBACH Louis, « La littérature putride », in *Le Figaro*, 15^e année, 3^e série, numéro 23, 23 janvier 1868, p. 1.

ULHMANN Eric Louis, « Implicit Puritanism in America moral cognition », *Journal of Experimental Social Psychology*, Vol. 47, Issue 2, mars 2011, pp. 319-20.

VALLIER Robert, « Emile Zola », *The World's Best Literature*. Ed. John W. Cunliffe and Ashley H. Thorndike. New York, Peale-Hill, 1896, pp. 16283-91. (Warner Library, XXVI). Rééditions :

- 1902, 1913, 1917. Rp. in *The Columbia University Course in Literature, VII. Romance and Realism in Modern France*. New York, Columbia University Press, 1928, pp. 295-302.
- VERILHAC Yoan, « Zola et les jeunes, la haine en partage ? Le dialogue critique entre Zola et les petites revues symbolistes », *Cahiers Naturalistes*, n° 87, 2013, p. 206.
- VERON, « Chronique parisienne », *Le journal amusant : journal illustré, journal d'images, journal comique, critique satirique, etc.*, 24 février 1877, p. 2.
- [WARNER, C. D. ?], « Editor's Study », *Harper's New Monthly Magazine*, New York, XCVI, n° 576, mai 1898, pp. 964-6.
- WAUGH Arthur, « Londres Letter », *The Critic*, New York, XXIII, n° 679, 23 fév. 1895, pp. 420-1.
- WAUGH Arthur, « London Letter », *The Critic*, New York n°s 607-8, 7 et 14 octobre 1893, pp. 231, 242-3.
- WELLS B. W., « Zola and Literary Naturalism », *The Sewanee Review*, Sewanee, Tenn., I, n°4, août 1893, pp. 385-401.
- WHITELOCK William Wallace, « Zola. A Visit with Him at His Home in Paris after Difficulties », *The New York Times. Saturday Review of Books and Art*, 27 avr. 1901, p. 290.
- WHITRIDGE Frederick W., « Zola, Dreyfus and the French Republic », *Political Science Quarterly*, New York, XIII, n° 2, juin 1898, pp. 259-72.
- WILKER, Victor. « Emile Zola as a Writer », *The Methodist Review*, New York, LXXXV, janvierfev. 1903, pp. 65-70.
- WILFERT-PORTAL, Blaise « Cosmopolis et l'homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 144, sept. 2002, p. 33-46.
- WRONA Adeline, « “Les mots ne tombent pas dans le vide”, Zola publiciste, au cœur de la révolution du lire », *Cahiers Naturalistes*, 57^e année, n° 85, 2011, pp. 261-74.
- XAU Fernand, « Chez Émile Zola », *L'Écho de Paris*, 14 janvier 1890, p. 2.
- ZIEGER Karl, « La présence de Zola à l'étranger au début XXI siècle. L'exemple de l'Allemagne et de l'Autriche », BARJONET (Aurélie), MACKÉ (Jean-Sébastien) (dir.), *Lire Zola au XXI siècle*, Classiques Garnier, Paris, 2018 p. 119-137.
- ZIEGER Karl, « Passeurs et intermédiaires de Schnitzler en France : essai d'une typologie des agents du transfert », *Germanica* [En ligne], 52 | 2013, mis en ligne le 20 juin 2013, disponible sur : <http://journals.openedition.org/germanica/2116> (consulté le 06 octobre 2020)
- ZIEGER Karl, « Zola L'Européen », *Cahiers Naturalistes*, n°88, 2014, pp. 314-25.

INDEX

I Noms de personnes (écrivains, traducteurs, éditeurs, personnages historiques)

BINSSE Edward...222, 227, 229, 278 sv, 287, 302 sv, 307, 313, 315 sv, 318 sv, 327 sv, 331, 333 sv, 336 sv, 340 sv, 345 sv, 349 sv, 352, 354 sv, 363 sv, 367 sv, 375, 390, 396, 407 sv, 559, 636

CARLETON George Washington.....223, 227, 278 sv, 281 sv, 287 sv, 293 sv, 299 sv, 313, 352, 365 sv, 636

CHOPIN Kate....17, 413 sv, 580, 586, 589 sv, 596, 599 sv, 606, 608 sv, 614 sv, 618 sv, 625 sv, 629, 635

COX George D.....95, 222, 229, 279, 282 sv, 286, 310 sv, 319, 325 sv, 330 sv, 335 sv, 343 sv, 353, 360, 362 sv, 366 sv, 375, 379, 390 sv, 393, 396, 402, 405 sv, 556, 636 sv

CRANE Stephen.....13, 15, 17, 259, 411, 413 sv, 546, 578, 580 sv, 583 sv, 588, 592 sv, 595 sv, 602, 606, 609 sv, 612 sv, 622, 626 sv, 635, 641

DREISER Theodore.....13, 15, 259, 410, 413 sv, 578, 580 sv, 588, 592 sv, 595 sv, 602, 610, 612 sv, 615 sv, 618 sv, 626 sv, 635

LONDON Jack....15, 17, 411, 413 sv, 507, 578, 580 sv, 592 sv, 600, 604 sv, 609, 619, 627, 634 sv, 644, 650, 652, 659, 661

TUCKER Benjamin Jr. 17, 92, 133, 222 sv, 228 sv, 366 sv, 370 sv, 375, 377, 379 sv, 384 sv, 388 sv, 396 sv, 404 sv, 407 sv, 625, 638 sv, 649

TWAIN Mark...17, 39, 100, 103, 410, 413 sv, 513, 578, 583, 586 sv, 592 sv, 600 sv, 603 sv, 609 sv, 622, 624 sv, 627 sv, 635

NORRIS Frank..13, 15 sv, 34, 75, 78, 80, 219, 411 sv, 497, 499 sv, 546 sv, 549 sv, 562, 564 sv, 574 sv, 580, 582 sv, 588 sv, 591 sv, 596, 621 sv, 635, 641 sv, 656

SHERWOOD Mary Neal. 16, 222 sv, 227 sv, 236 sv, 240 sv, 262 sv, 266 sv, 281 sv, 287 sv, 295 sv, 302 sv, 327 sv, 338 sv, 345 sv, 355 sv, 364 sv, 375, 379, 386, 389 sv, 393, 396 sv, 402, 404 sv, 414, 625, 636

T. B. Peterson and Brothers 24, 136, 156, 164, 223, 227, 229 sv, 237 sv, 278 sv, 282 sv, 297 sv, 300, 310, 313, 317, 320, 327, 329, 331, 333, 335 sv, 345 sv, 351 sv, 361, 364 sv, 368, 370, 376, 378, 384, 388, 396, 406 sv, 409, 636 sv

VIZETELLY Ernest A. 112, 222 sv, 228 sv, 239 sv, 277, 279, 366 sv, 372 sv, 378 sv, 382 sv, 400 sv, 408 sv, 625, 639 sv, 644, 660

VIZETELLY Henry.....47, 80, 99 sv, 240, 366, 368 sv

II Noms des principaux romans étudiés

Au Bonheur des Dames47, 59, 64, 144, 168, 170 sv, 188, 199, 285, 631, 637

Fécondité.....29, 178, 383, 501 sv, 517, 522, 524, 552, 554 sv, 571 sv, 627, 632, 640, 648 sv, 656

Germinal...19, 90, 95, 109, 134, 137, 146, 199, 205, 207, 209, 226, 285, 287, 371, 413, 439 sv, 444, 454, 502, 518, 527 sv, 545, 548, 551, 555, 559 sv, 562, 564 sv, 576 sv, 602, 627, 632, 638, 640, 648, 660

Huckleberry Finn.....413, 586, 588, 593 sv, 601, 603 sv, 610, 619, 621, 635

L'Argent....8, 17, 92, 113, 172, 223 sv, 228, 365 sv, 370 sv, 376, 379 sv, 384, 388 sv, 397, 400, 404, 408, 413, 527, 539, 652

L'Assommoir..2 sv, 6 sv, 14, 16, 18, 24, 27 sv, 30, 33 sv, 44 sv, 50, 65, 68, 75, 85, 87 sv, 91, 95, 100 sv, 110 sv, 116, 125, 134, 137, 144 sv, 147 sv, 154, 156 sv, 162 sv, 182, 184 sv, 191, 195, 199 sv, 204 sv, 210, 221 sv, 224, 227, 229, 278 sv, 281 sv, 286 sv, 292 sv, 297 sv, 313, 316, 319 sv, 327 sv, 334, 336 sv, 340 sv, 345 sv, 351 sv, 359, 363 sv, 371, 392, 404, 407, 412, 415, 425, 450, 490, 518, 528 sv, 533, 537, 540, 559, 583 sv, 587, 589, 594 sv, 602, 611 sv, 617, 619, 621, 628, 654, 661

L'Œuvre.....144, 205, 287, 328, 526, 529, 551

La Bête humaine.....144, 170, 218, 237, 412, 528, 534

La Confession de Claude.....85, 155 sv, 283, 296, 584

La Conquête de Plassans.....91, 162, 188, 204, 230, 237, 285 sv, 425, 428 sv, 548, 631, 636 sv
La Curée.....158, 161, 204, 223, 230, 242, 285, 369, 380, 411, 425, 428 sv, 555, 631, 637
La Débâcle....16, 19, 27, 37 sv, 47, 52, 78, 90, 92, 95 sv, 106, 109, 112 sv, 115, 133 sv, 145 sv, 173, 193, 199, 205, 219, 369, 372, 374, 524, 559, 577, 580, 625, 632, 639 sv, 648, 659
La Faute de l'abbé Mouret.....204, 230, 237, 430, 631
La Fortune des Rougon...67 sv, 158 sv, 182 sv, 199, 206, 222, 230, 285, 315, 328, 330, 425 sv, 428, 430, 437, 476, 480, 533, 546, 601, 631, 636
La Joie de vivre.....7, 144, 182, 188 sv, 198, 207, 285 sv, 447, 449, 539, 602, 632
La Terre...7, 19, 26, 29, 37, 42, 48, 50 sv, 80, 83, 94 sv, 99, 103 sv, 144, 146, 170, 189 sv, 193, 199, 223 sv, 227, 237, 239, 278 sv, 283 sv, 286, 301, 310 sv, 320, 325, 327, 330 sv, 335, 337, 343, 345, 351 sv, 360, 366, 369, 392, 400, 413, 502, 522, 524, 527, 539, 555 sv, 558, 571 sv, 587, 632, 638, 652, 654, 657
Le Docteur Pascal.....37, 90, 95, 113, 134, 173, 196, 198, 219, 328, 374, 612, 632, 648
Le Rêve.....95, 99, 106, 142, 144, 170, 190, 192 sv, 204, 223, 237, 374, 521 sv, 577, 632, 638, 648
Le Ventre de Paris...162, 188, 285, 328, 374, 425, 428, 447 sv, 454, 459, 461, 466 sv, 522, 631, 636 sv, 639
Les Contes à Ninon.....32
Les Mystères de Marseille.....156, 283, 632
Lourdes.....93, 105, 174 sv, 177 sv, 211, 213, 374, 390, 587, 590 sv, 639 sv, 646, 648, 650
Madeleine Férat.....23, 156 sv, 283
Maggie : a Girl of the Streets.....413 sv, 546, 580, 582 sv, 593, 595 sv, 600, 602 sv, 610 sv, 616 sv, 626, 628, 635
McTeague....412, 500 sv, 521, 525 sv, 531 sv, 536 sv, 539 sv, 543 sv, 546 sv, 550, 554 sv, 566, 576, 623, 625 sv, 635, 665
Nana. 7, 26, 41, 50 sv, 69, 83, 90 sv, 93, 96 sv, 101, 104 sv, 111, 137, 142, 144, 164 sv, 184 sv, 198, 201, 204, 207 sv, 210, 217, 224, 227, 231, 278 sv, 283 sv, 291, 293 sv, 297, 299, 301, 307 sv, 311, 320 sv, 327 sv, 341 sv, 346 sv, 350 sv, 364 sv, 369, 371, 386, 392, 406 sv, 419 sv, 423, 428, 434, 474, 489 sv, 500, 541, 545, 557, 582, 584, 592, 595 sv, 610, 618, 623, 631, 634, 636 sv, 644 sv, 649, 651, 659
Pot-Bouille....7, 26, 59, 69, 83, 90, 92, 94, 96, 105, 111, 137, 144, 164 sv, 167 sv, 170 sv, 183, 187, 204, 207, 217, 285, 287, 294 sv, 298 sv, 369 sv, 406, 411, 416, 423, 500, 522, 543, 631, 638
Princess Casamassima.....8, 308, 411, 413, 417 sv, 433 sv, 444, 450, 454, 458, 469 sv, 622 sv, 625, 627, 634
Rome....6, 8, 58, 60, 95, 105, 146, 174 sv, 212 sv, 224, 228, 365 sv, 373 sv, 376, 378 sv, 382 sv, 388

sv, 394 sv, 400, 404, 431, 504, 509, 522, 524, 587, 632, 639, 642, 646, 649, 653, 657

The Awakening.....413, 589 sv, 592 sv, 596, 604, 606, 608, 616, 619 sv, 627, 635

The Bostonians.....625

The Call of the Wild.....619

The Octopus...412, 501 sv, 525 sv, 529, 531, 534 sv, 537, 539, 544, 546, 550, 552 sv, 555, 559, 565, 567 sv, 570 sv, 575 sv, 625, 635, 656

The Pit575, 625

The Red Badge of Courage.....580, 584, 604, 606, 619, 635

The Tragic Muse.....8, 411 sv, 418, 434 sv, 471 sv, 489, 491, 495 sv, 622, 625, 634

Une page d'amour....2 sv, 24, 75, 89, 163 sv, 184, 200, 202, 208, 225, 227, 229, 231, 278, 280, 285, 287 sv, 298 sv, 304, 308, 319, 321, 328, 331 sv, 346, 363 sv, 425, 447, 534, 597, 600, 631.

Vandover and the Brute....412, 499 sv, 504, 521, 525, 527, 531 sv, 536 sv, 539, 541, 554, 576, 623, 625 sv, 635

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 120 : école doctorale de littérature française et comparée
CRP 19 : Centre de recherche sur les poétiques du XIX^e siècle

Thèse de doctorat en Lettres

Élise CANTIRAN

POSTÉRIÉTÉ DU MODÈLE ZOLIEN AUX ÉTATS-UNIS ENTRE 1876 ET 1903

Thèse dirigée par
Éléonore REVERZY

Soutenue le 15 janvier 2021

Jury :

Mme Éléonore REVERZY (directrice de thèse) Professeure à l'Université Sorbonne
Nouvelle – Paris 3

M. Alain PAGÈS (président) Professeur émérite à l'Université Sorbonne Nouvelle –
Paris 3

M. Karl ZIEGER (rapporteur) Professeur à l'Université de Lille

M. Hans FÄRNLÖF (rapporteur) Maître de conférences à L'Université de Stockholm